

Klytämnestra oder die Muttermetamorphosen: Ihre Gestalt in  
Hofmannsthals „Elektra“.

**Dissertation**  
**zur Erlangung des akademischen Grades**  
**Doctor philosophiae (Dr. phil.)**

vorgelegt dem Rat der Philosophischen Fakultät  
der Friedrich-Schiller-Universität Jena  
von Panagiota Varvitsioti  
geboren am 23.07.1980 in Athen

Gutachter:

1. Prof. Dr. Klaus Manger – FSU Jena, Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturwissenschaft

2. Prof. Dr. Reiner Thiel – FSU Jena, Lehrstuhl für Gräzistik

Vorsitz des Promotionsverfahrens:

Prof. Dr. Adrian Simpson – FSU Jena, Lehrstuhl für Germanistische Sprachwissenschaft

Tag der Verteidigung:

14.04.2014

## Inhaltsverzeichnis:

Einleitung.....	1
1. Die antiken Vorläuferinnen von Hofmannsthals Klytämnestra. ....	8
Auf den Spuren des Mythos	
2. Die Analyse von Hofmannsthals <i>Elektra</i> .....	31
2.1 Die Handlung	
2.2 Die äußere Form des Dramas	
2.2.1 Beschreibung und Analyse des Szenenaufbaus und der Handlungsphasen	
2.2.2 Die Untersuchung der Figurengruppierung	
2.2.3 Die dramatisch-optische Wirkung der Figurengruppierungen: Der Bühnenraum und seine Bedeutung	
3. Die Elektra-Klytämnestra Szene: Figurenkommunikation.....	48
3.1 Die Rahmenbedingungen	
3.2 Das „Was“ und „Warum“ des gesprochenen Wortes und dessen kommunikativer Gehalt	
3.2.1 Erste Phase	
3.2.2 Zweite Phase	
3.2.3 Dritte Phase	
3.2.4 Vierte Phase	
3.2.5 Fünfte Phase	
3.2.6 Sechste Phase	
3.2.7 Siebte Phase	
4. Das tiefe Eindringen in Klytämnestras Wesen.....	95
4.1 Problemstellung, Ansatz und Methode dieser Personenanalyse	
4.2 Der Auftritt Klytämnestras	
4.2.1 Bühnenbild, Dekoration, Kostümierung und Lichtregie	
4.2.2 Gestik und Mimik. Die Körpersprache in <i>Elektra</i>	
4.3 Der Inhalt von Klytämnestras Worten	
4.4 Das Wie des gesprochenen Wortes	
5. Exkurs: Die Analogien von Klytämnestras Redeart im musikalischen Bereich: Strauss' singende Klytämnestra.....	130
5.1 Einleitung	
5.2 Die Erstellung des Librettos zur Oper <i>Elektra</i>	
5.3 <i>Elektras</i> Vertonung von Strauss	
6. Klytämnestra als „Kind“ der Moderne.....	181

- 6.1 Problemstellung, Ansatz und Methode
- 6.2 Der letzte Blick von Hofmannsthals Klytämnestra im Spiegel der zeitgenössischen kulturellen Strömungen und philosophischen bzw. wissenschaftlichen Theorien

- 6.2.1 Die Beschreibung der Situation im Augenblick vor dem Ende der Klytämnestra-Elektra-Szene
- 6.2.2 Klytämnestra: Die hysterische Heldin
- 6.2.3 Klytämnestra: Die träumende Heldin
- 6.2.4 Klytämnestra: Die lebenshungrige Heldin
- 6.2.5 Klytämnestra: Die femme fatale
- 6.2.6 Klytämnestras Sprachbewusstsein: Die singende, sich gebärdende, schweigende Heldin
- 6.2.7 Klytämnestra: Die dekadente Heldin
- 6.2.8 Klytämnestra: Die maskentragende Heldin

Fazit.....	214
Anhang: Synopse Drama-Libretto .....	218
Literatur.....	254
Danksagung.....	276



**Thema:** *Klytämnestra oder die Muttermetamorphosen. Klytämnestras Charakterisierung und Funktion in Hofmannsthals „Elektra“.*

## Einleitung

Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit ist eine der bekanntesten weiblichen Gestalten in der Weltliteratur: Klytämnestra, wie sie Hugo von Hofmannsthal in seiner *Elektra* gestaltet hat.

Ursprünglich erscheint die Figur Klytämnestras in der Atridensage. An der Ausgestaltung des Atridenstoffes sind der Epiker Homer, Lyriker wie Stesichoros und Pindar, und die drei berühmtesten antiken Tragiker beteiligt: So tritt Klytämnestra in Aischylos' Drama, der 458 v. Chr. erstmals aufgeführten trilogischen *Orestie* auf, die die Dramen *Agamemnon*, *Die Choephoren* und *Die Eumeniden* enthält. Sophokles' *Elektra* wird 414 v. Chr. dem Athener Publikum präsentiert. Und auch Euripides beschäftigt sich in drei seiner Werke mit Klytämnestra: *Elektra* (413 v. Chr.), *Orestes* (408 v. Chr.) und *Iphigenie in Aulis* (405 v. Chr.).

Bis heute hat das Schicksal des Atridengeschlechts nichts von seiner Anziehungskraft auf die Dichter verloren. Über die Jahrhunderte hinweg wurden Werke geschrieben und veröffentlicht, die Orest, Agamemnon, Elektra, Iphigenie bis hin zu Klytämnestra als Hauptfiguren auftreten lassen.

So haben sich auch die römischen Dichter in ihren Tragödien mit dem Geschlecht der Atriden beschäftigt.<sup>1</sup> In der ersten Hälfte des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts verfasst Atilius eine *Elektra* und Accius das Werk *Agamemnonidae* (Kinder Agamemnons). Auch Livius Andronicus hat sich mit dem Schicksal der Atriden beschäftigt. Selbst viel später, im 12. Jahrhundert, ist der *Roman de Troie* von Benoît de Sainte-Maure besonders beliebt. William Caxtons' Übersetzung des französischen Romans *Recuyell of the historyes of Troye* ist dann das erste Buch überhaupt, das auf Englisch erscheint (1474 oder 1475). Für die Zeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert sind uns in der europäischen Literatur mehrere Dramen bekannt, die die Namen „Elektra“, „Orest“ oder „Agamemnon“ im Titel führen.<sup>2</sup> Meist aber handelt es sich dabei um Übersetzungen der Dramen Sophokles' und Senecas. Hier seien folgende Werke erwähnt: die „Orestes“ von Thomas Goffe (1633), Lewis Theopald (1731) und William Sotheby (1802), die „Elektras“ von Lazare de Baif (1537) und Hilaire de Longepierre (1719). In diesem Zusammenhang sei auf die Dichtungen Prosper Jolyot Crébillons (*L' Electre* 1708), Voltaires (*Orest* 1750) und des italienischen Dichters Vittorio Alfieri (*Orest* 1783) hingewiesen. Im Jahre 1679 verfasst Jean Racine die Tragödie *Iphigénie en Aulide*. Ebenso vielfältig und gattungsübergreifend finden die Atriden auch Aufnahme in deutschsprachigen Werken:

---

<sup>1</sup> Vgl. Heinemann, Karl : *Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur*, Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung 1920, S. 66.

<sup>2</sup> Vgl. ebd., S. 68-88.

1774 wird Christoph Willibald Glucks Oper *Iphigénie en Aulide* uraufgeführt; Johann Wolfgang Goethe behandelt die Figur der Iphigenie prosaisch (1779) und in Versen (1787): *Iphigenie auf Tauris*

Hugo von Hofmannsthal setzt die Bearbeitung im 20. Jahrhundert mit seiner 1903 geschriebenen *Elektra* fort,<sup>3</sup> die er später (1909) als Libretto zu Richard Strauss' Oper bearbeiten wird.<sup>4</sup> Es folgen O' Neills Trilogie *Mourning becomes Elektra* (1929-1931), Giraudoux' *Électre* (1937), Eliots *The Family Reunion* 1939), Sartres *Les Mouches* (1943) und Marguerite Yourcenars *Électre ou la chute des masques* (1944). Gerhart Hauptmann gestaltet 1947 *Die Atriden Tetralogie*. Sie enthält *Iphigenie in Delphi* (1941), *Iphigenie in Aulis* (1943), *Agamemnons Tod* (1947) und *Elektra* (1948).<sup>5</sup>

Bei näherer Betrachtung, welche mythologischen Personen in der Weltliteratur behandelt werden, stellt man fest, dass in diesem langen Katalog von Werken Klytämnestras Ehebruch und Gattenmord im Hintergrund bleiben. Ihre Taten sind meist nur als Vorgeschichte in bestimmten Dramen präsent. Das dramatische bzw. literarische Interesse konzentriert sich vor allem auf die letzte Generation der Atriden – auf Elektra, Orest und Iphigenie.<sup>6</sup> Neben der Fülle an Orest-, Elektra- und Iphigenie-Dramen bzw. -Opern, -Gedichten und -Romanen stehen zunächst nur wenige, die ausschließlich Klytämnestras' Beziehung zu Agamemnon, Ägisth und ihren Kindern sowie ihren Ehebruch und den Mord an ihrem Gatten behandeln: der im ersten Jahrhundert n. Chr. von Seneca verfasste *Agamemnon* und ein gleichnamiges, 1786 vom Dramatiker Vittorio Alfieri geschriebenes Werk.<sup>7</sup> Bis in die erste Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts bleibt die überwältigende Mehrheit der einschlägigen Werke nicht mit Klytämnestras', sondern mit den Namen ihres Mannes bzw. ihrer Kinder betitelt. Von den wenigen Ausnahmen seien genannt: John Galts *The Tragedies of Maddalen, Agamemnon, Lady Macbeth, Antonia, and Clytemnestra* (1812), Michael Beers Drama *Clytemnestra* (1823), und Edward Bulwer-Lyttons *Clytemnestra, The Earl's Return, and Other Poems* (1855).<sup>8</sup>

Von der Antike an bis weit in das zwanzigste Jahrhundert hinein überschattet die von ihrem Sohn ermordete Klytämnestra die ihren Mann ermordende Klytämnestra.<sup>9</sup> Die Zukunftsträger des Atridengeschlechts, Elektra und Orest, erscheinen im Mittelpunkt der dramatischen Schöpfungen, und eben nicht ihre Mutter, die mit ihrem Liebhaber konspiriert und zuletzt ihren Mann tötet.

Dieser Fokus verändert sich erst nach 1970. Besonders Schriftstellerinnen beginnen, sich für gewalttätige Frauen aus der antiken Tradition wie z. B. Medea, Penthesilea und natürlich Klytämnestra zu interessieren:<sup>10</sup> Margarita Karapanous Roman *Kassandra and the Wolf* (1974), Christa Reinigs *Entmannung: Die Geschichte Ottos und seiner vier Frauen* (1977), Christa Wolfs *Kassandra* (1983) und *Medea: Stimmen*

---

<sup>3</sup> Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: *Elektra. Tragödie in einem Aufzug*, in: ders.: *Dramen 5*, hg. v. Klaus Bohnenkamp u. Mathias Mayer, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1997 (= Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, 38 Bde., hg. v. Rudolph Hirsch u. a., Bd. 7), S. 63-110.

<sup>4</sup> Vgl. Gründig, Claudia: *Elektra durch die Jahrhunderte. Ein antiker Mythos in Dramen der Moderne*, München: Meidenbauer Verlag 2004, S. 151-154.

<sup>5</sup> Vgl. Komar, Kathleen: *Reclaiming Klytemnestra. Revenge or Reconciliation*, Urbana u. Chicago: University of Illinois Press 2003, S. 56.

<sup>6</sup> Vgl. Gründig, Claudia: *Elektra durch die Jahrhunderte* S. 48.

<sup>7</sup> Vgl. Hamburger, Käte: *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern*, Stuttgart: Kohlhammer Verlag 1962, S. 30.

<sup>8</sup> Vgl. Komar, Kathleen, *Reclaiming Klytemnestra* S. 55.

<sup>9</sup> Vgl. Hamburger, Käte, *Von Sophokles zu Sartre* S. 31.

<sup>10</sup> Vgl. Komar, Kathleen, *Reclaiming Klytemnestra* S. 7-8.

(1996) sowie Christine Brückners Monolog *Bist du nun glücklich, toter Agamemnon?* (1988 S. 155-168, enthalten in *Wenn du geredet hättest, Desdemona: Ungehaltene Reden ungehaltener Frauen*) sind die repräsentativsten Beispiele. Bezüglich Klytämnestras Wiederbelebung stellt Kathleen Komar fest:

In the final decades of the twentieth century, women writers rediscovered Klytemnestra in a particularly intense way. Klytemnestra took the 1980s by storm; she appeared, often in eponymous pieces, on stage, in dance and in literary texts by women authors writing in English, German, French, and Italian. The 1980s might even be labeled 'the decade of Klytemnestra'.<sup>11</sup>

Der Versuch einer modernen literarischen Konstruktion der Figur Klytämnestras geht mit geisteswissenschaftlichen Bemühungen um eine erneuerte Interpretation ihrer antiken Identität einher: Neue Fragen werden von neuen theoretischen Ansätzen aus gestellt, so von der Psychoanalyse,<sup>12</sup> dem Strukturalismus,<sup>13</sup> der Anthropologie<sup>14</sup> und vor allem den in den Siebzigerjahren auch im Bereich der klassischen Philologie in Blüte gekommenen Gender-Studies. Dazu nochmals Kathleen Komar:

In addition to Froma Zeitlin's seminal essay on misogyny and the *Oresteia* (1978) Nicole Loraux (1981), Helene Foley (1981), Nancy Rabinowitz (1981), and Mary Lefkowitz (1986) produced studies concerned with gender aspects of Klytemnestra's tale. Sally MacEwen's *Views of Clytemnestra, Ancient and Modern* collected essays from a Classical Association meeting in 1987; her introduction analyzes the various critical positions that arose in the 1970s and 1980s. Many male scholars clearly helped to shape the debate as well; Simon Goldhill focused on rhetoric and language (1984), and R. P. Winnington-Ingram underlined the treatment of women by Athenian men.<sup>15</sup>

### *Forschungsstand*

An dieser Stelle seien einige zusammenfassende Bemerkungen zum Stand der Forschung gemacht. Wie bereits angedeutet, ist die Literatur, die sich mit der mörderischen Königin aus dem fluchbeladenen Geschlecht der Atriden beschäftigt, rein quantitativ von untergeordneter Bedeutung. Vor dem Ausgang des vorigen Jahrhunderts steht die Klytämnestra-Figur im Hintergrund des literarischen Schaffens. Entsprechendes gilt für die Forschungsliteratur: Es gibt allerdings ein breites Spektrum an Veröffentlichungen zur dramatischen Antike und deren dichterischer Rezeption, insbesondere was die Atriden im Allgemeinen betrifft.

Die Anfänge der allgemeinen wissenschaftlichen Beschäftigung mit den Atriden liegen im frühen zwanzigsten Jahrhundert.<sup>16</sup> Karl Heinemanns<sup>17</sup> Untersuchungen gehören zu den ersten Versuchen in dieser Richtung. Jürgen Busch geht in seiner Dissertation dem Motiv der Blutrache stoffgeschichtlich von der Antike bis zu den

---

<sup>11</sup> Vgl. Komar, Kathleen, *Reclaiming Klytemnestra* S. 56.

<sup>12</sup> Vgl. Bois, Page du: *Sowing the Body. Psychoanalysis and Ancient Representations of Women*, Chicago: Chicago University Press 1988

<sup>13</sup> Vgl. Segal, Charles: *Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text*, Ithaka u. New York: Cornell University Press 1986.

<sup>14</sup> Vgl. Humphreys, Sarah: *Anthropology and the Greeks*, London: Routledge u. Kegan Paul 1978.

<sup>15</sup> Vgl. Komar, Kathleen, *Reclaiming Klytemnestra* S. 60.

<sup>16</sup> Einen Abriss zur Forschungsgeschichte bezüglich der Atriden-Adaptionen macht Claudia Gründig. Vgl. Gründig, Claudia, *Elektra durch die Jahrhunderte* S. 22-23.

<sup>17</sup> Vgl. Heinemann, Karl, *Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur* S. 40-100.

Atridendramen der Moderne nach.<sup>18</sup> Zehn Jahre später erscheint Käte Hamburgers Untersuchung *Von Sophokles zu Sartre*. Als erste Figur greift sie Klytämnestra in ihren altgriechischen und modernen Versionen auf. Hans Werner Lux durchleuchtet in seiner Dissertation die Beziehung zwischen T. S. Eliots *The Family Reunion*, Eugene O' Neills *Mourning becomes Elektra* und Aischylos' *Orestie*.<sup>19</sup> Außer der 1998 erschienenen Habilitationsschrift von Werner Frick, *Die mythische Methode*,<sup>20</sup> liefert auch Claudia Gründigs wissenschaftliche Arbeit aus dem Jahr 2004, *Elektra durch die Jahrhunderte*, einen wichtigen Beitrag. Darin widmet sie sich der Adaption der Elektra-Figur im Laufe der Zeit. Hofmannsthal ist hierin eine bedeutende Bezugsgröße.<sup>21</sup>

Bezüglich der Adaptionen Klytämnestras konzentriert sich im Jahr 2003 Kathleen Komar in dem bereits zitierten Buch auf die literarische bzw. kulturelle Auseinandersetzung in den Achtziger- und Neunzigerjahren. Bereits 1990 erschien das von Sally MacEwen herausgegebene *Views of Clytemnestra – Ancient and Modern*, das sich allerdings nur recht kurz mit der aischyleischen Klytämnestra beschäftigt. Der Schwerpunkt liegt auf der künstlerischen Klytämnestra-Rezeption, vor allem in Martha Grahams Ballett und Tantai Suzukis Drama.<sup>22</sup>

Es fällt auf, dass die einschlägigen Aufsätze von *englischsprachigen* Literaturwissenschaftlerinnen verfasst wurden. Klytämnestra, entweder die der Antike oder der 80er und 90er Jahre, wird von ihnen vor allem im Licht des feministischen Diskurses untersucht.<sup>23</sup>

Der Umfang der Forschungsliteratur auch in Bezug auf Hofmannsthals *Elektra* ist natürlich sehr groß. Zu seinem Stück liegen mehrere Einzelinterpretationen vor. Exemplarisch erwähne ich Elisabeth Steingrubers *Hugo von Hofmannsthals sophokleische Dramen*,<sup>24</sup> und Kirstin Uhligs *Hofmannsthals Anverwandlung antiker Stoffe*.<sup>25</sup> Allerdings wird Klytämnestra auch im Rahmen dieser Arbeiten in erster Linie von ihrem Mann bzw. ihren Kindern aus interpretiert. Das heißt, dass sie selten *Ausgangspunkt* der Untersuchungen ist, sondern stets nur indirekt, eben von anderen Gestalten aus in die Betrachtung einbezogen wird.<sup>26</sup> Das gilt nicht nur für die Untersuchungen zu den altgriechischen Versionen, in denen sie nicht dezidiert in den

<sup>18</sup> Vgl. Busch, Jürgen: *Das Geschlecht der Atriden in Mykene. Eine Stoffgeschichte der dramatischen Bearbeitungen in der Weltliteratur* (Diss.), Göttingen: 1951.

<sup>19</sup> Vgl. Lux, Hans-Werner: *Die „Orestie“ des Aischylos als Vorlage zu T.S. Eliots „The Family Reunion“ und Eugene O' Neills „Mourning becomes Elektra“: Eine vergleichende Studie* (Diss.), Freiburg: 1978.

<sup>20</sup> Vgl. Frick, Werner: *Die mythische Methode. Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne*, Tübingen: Niemeyer Verlag 1998.

<sup>21</sup> Vgl. Gründig, Claudia, *Elektra durch die Jahrhunderte* S. 46-64.

<sup>22</sup> Vgl. MacEwen, Sally: *Views of Clytemnestra, ancient and modern*, Lewiston: Edwin Mellen Press 1990, S. 65-91.

<sup>23</sup> Als Beispiele nenne ich die Arbeiten von Betensky Aya: „Aeschylus' Oresteia: The Power of Clytemnestra“, in: *Ramus* 7 (1978), S. 11-25; Michelini, Ann: „Characters and Character Change in Aischylos: Klytaemnestra and the Furies“, in: *Ramus* 8 (1979), S.153-164; Sommerstein, Alan: „Again Klytemnestras weapon“, in: *The classical quarterly* 83 (1989), S. 296-301; Komar, Kathleen: „The hand that rocks the cradle wields the axe“, in: *Thamyris* 1 (1994), H.1, S. 81-103; Scott, Kenneth: „The Fabrik of Persuasion: Clytaemnestra, Agamemnon, and the Sea of Garments“, in: *The classical journal* 92 (1997), H. 2, S. 141-166.

<sup>24</sup> Vgl. Steingruber, Elisabeth: *Hugo von Hofmannsthals sophokleische Dramen*, Winterthur: Keller Verlag 1956.

<sup>25</sup> Vgl. Uhlig, Kirstin: *Hofmannsthals Anverwandlung antiker Stoffe*, Freiburg: Rombach Verlag 2003.

<sup>26</sup> Vgl. Hamburger, Käte, *Von Sophokles zu Sartre* S. 36.



Fokus gerückt wurde, sondern auch in Bezug auf Hofmannsthals Klytämnestra. Diese Lücke will die vorliegende Arbeit schließen.

### *Zielsetzung und Methodik*

Wie aus dem kurzen Durchlauf durch die Forschungslandschaft zur Klytämnestra-Figur ersichtlich geworden sein dürfte, bedarf es einer vertieften Betrachtung dieser berühmt-berüchtigten Frauengestalt. Die vorliegende Untersuchung möchte ihren Teil zur Erschließung dieses Forschungsdesiderats leisten und widmet sich der Klytämnestra Hofmannsthals. Im Mittelpunkt meiner Betrachtungen steht die Frage, wie Hofmannsthal den antiken Stoff in ein Drama des 20. Jahrhunderts adaptiert und verändert und welche Intentionen er mit seiner Figur verbindet. Inwieweit erscheint Klytämnestra bei Hofmannsthal hinsichtlich der Motivation ihres Handelns, ihrer Charakterzüge und Wertmaßstäbe als moderne Figur? Ziel der Arbeit ist es, die Behandlung des Mythos bei Hofmannsthal herauszuarbeiten und dabei zu zeigen, bis zu welchem Grad der Autor seiner stofflichen Vorgabe folgt, sie reduziert oder auch anreichert. Dabei konzentriere ich mich auf dramaturgische und stilistische Fragen und auf die thematische Interpretation. Damit wird der einhergehende Prozess der Entmythologisierung und Psychologisierung nachvollziehbar, der auf eine Grundtendenz der Literatur, z. B. im Werk Frank Wedekinds (*Die Büchse der Pandora*) und Oskar Kokoschkas (*Orpheus und Euridike*) am Anfang des 20. Jahrhunderts weist.

Mit Hilfe des psychologischen, philosophischen und politisch-zeithistorischen Hintergrundwissens zum Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts möchte ich herausfinden, ob diese Figur überhaupt eine Klytämnestra nach antikem Vorbild ist und ob ihre moderne Neugestaltung in der altgriechischen Tradition etwas Verborgenes entdecken konnte: Letztlich ob und inwiefern diese dramatische Gestalt als ein modernes Kind der Antike auftaucht. In meine Arbeit wird daher auch der kulturelle Kontext um 1900 miteinbezogen, in dem diese Gestalt entstanden ist. Obwohl es „gefährlich“ scheint und unter Umständen auch in die Irre führen kann, außerhalb des Texts nach Antworten zu suchen, ist es doch wichtig, daran zu erinnern, dass Klytämnestras Worte wertbeladen sind. Hofmannsthal reflektiert das in ihm Umgebende und setzt sich in seinem Werk mit dem zeitgenössischen Weltbild auseinander. Die Atridenkönigin erscheint nicht nur als eine Konstruktion von Sprache und Gestik. Denn sie bewegt sich stets zugleich in zwei Kontexten: dem des hofmannsthalschen Werks und dem der politisch-sozialen und kulturellen Aktualität, mit deren Werten das Theaterpublikum verbunden ist und sich dem Stück nähert.

Ich gehe deduktiv vor: Von der Untersuchung der äußeren Form, den Rahmenbedingungen – Szenenaufbau, Handlungsphasen, Figurengruppierungen und dem größeren Dramenzusammenhang, in den sich die Klytämnestra-Elektra-Szene einfügt –, hin zu der Mikrostruktur des Dramas. Hierin wird das Was und Wie von Klytämnestras (und Elektras) Worten, ihre innertextuelle Wirkung auf die Handlung, aber auch Hofmannsthals Wirkungsästhetik untersucht. Im Anschluss greife ich induktiv auf diese Ergebnisse zurück, um wieder auf die größeren Zusammenhänge zu verweisen. Man gelangt in die Tiefe dieser Figur, in deren Entstehungszeit die Autoren, unter ihnen Hugo von Hofmannsthal, ihre Figuren radikal vom tiefsten Inneren her bauen.

Nun noch eine kurze Erläuterung zum Titel<sup>27</sup>: Der Begriff „Muttermetamorphosen“ im Titel betrifft sowohl die unterschiedlichen Facetten der Mutter-Tochter-Beziehung, die innertextuell fortschreitend vom ersten bis zum letzten, emotionalsten Moment der Klytämnestra-Elektra-Konfrontation hervorgebracht werden, als auch den veränderten Blickwinkel, aus dem Hofmannsthal im Wien um die Jahrhundertwende auf der Basis neu entstandener Perspektiven die antike Königin neu gestaltet.

Abschließend möchte ich nochmals deutlich darauf hinweisen, dass ich in meiner Arbeit Klytämnestras Taten nicht nur in ihrem streng literarischen, innerfiktionalen Kontext untersuchen, sondern sie auch in ihrem sozialen und psychologischen bzw. real empirischen verstehen möchte. Ohne zu vergessen, dass die Natur und Bedeutung des Dramas im 5. Jahrhundert v. Chr. eine ganz andere war als die im 20. Jahrhundert, und dass die von Klytämnestra verkörperten institutionellen Werte wie Oikos, Mutterschaft, Ehe und Macht im Laufe der Zeit ebenfalls einem Wandel unterlagen, nähere ich mich der modernen Klytämnestra. Was hat sich im Vergleich zur Behandlung durch die drei Tragiker in der Bearbeitung von Hofmannsthal verändert? Was ist von der antiken dramatischen Gestalt, von der mächtigen aischyleischen Klytämnestra in Hofmannsthals zerstörter Klytämnestra geblieben?

### *Aufbau*

Im ersten Abschnitt (A) soll die Figur der Klytämnestra in der altgriechischen lyrischen und epischen Dichtung untersucht werden. Es wird versucht, festzustellen, welche Bedeutung und Identität Dichter wie Homer, Hesiod, Pindar ihr zumessen, bevor sie von Aischylos und seinen Nachfolgern behandelt wird. Im Anschluss wird die Klytämnestra-Figur in den Werken der drei antiken Dramatiker analysiert. Die Dichtungen werden in ihrer chronologischen Reihenfolge untersucht, um Veränderungen und Neuerungen in ihrer dramatischen Funktion, aber auch in der Darstellung von Hauptfragen, die unabdingbar mit Klytämnestra verbunden sind – etwa die Motive des Gattenmordes, die Rolle des Schicksals und der Götter, die Schuld Klytämnestras, die Gerechtigkeit des Muttermords –, zu entdecken. Bei der Untersuchung jedes Einzelnen dieser Schwerpunkte wird jedes Mal am Ende die Frage aufgeworfen, inwiefern Hofmannsthal daraus Anregungen für die Gestaltung seiner Klytämnestra geholt haben könnte. Im Anschluss daran wird in sehr kurzen Linien das historische, politische und kulturelle Umfeld der entsprechenden antiken Dramen nachgezeichnet. Es wird die Frage beantwortet, an welches Publikum sich der jeweilige Dichter wendet; ob er gegen die zeitgenössischen Werte verstößt oder ihnen entspricht. Indem die Einflüsse jedes der drei antiken Tragiker bei seiner Behandlung der Klytämnestra-Figur von den sozialen Umständen seiner Zeit dargestellt und die Anregungen, die Hofmannsthal von den antiken Gesichtern der Atridenkönigin für die Gestaltung seiner Klytämnestra geholt hat, problematisiert werden, sind Anknüpfungspunkte für das letzte Kapitel der vorliegenden Dissertation geboten.

Im zweiten Abschnitt (B), nachdem der Weg, der Hofmannsthal zu seiner *Elektra* geführt hat, untersucht worden ist – tritt die äußere Form der hofmannsthalschen *Elektra* ins Blickfeld: die Analyse des Szenenaufbaus, der Handlungsphasen (des szenisch präsentierten Teils) der *Geschichte*, die Untersuchung der

---

<sup>27</sup> Der Titel der vorliegenden Arbeit ist von einem wissenschaftlichen Artikel des Kostas Bazarides inspiriert, der sich mit der Behandlung der Klytämnestra-Figur in den drei antiken Tragikern beschäftigt: Vgl. Bazarides, Kostas: „Κλυταιμνήστρα ή οι μεταμορφώσεις της μητέρας (Klytämnestra oder die Muttermetamorphosen)“, in: *Η Καθημερινή. Εφτά ημέρες* 32 (2000), S. 8-10.

Figurengruppierung und deren Beziehungen untereinander sowie die dramatisch-optische Wirkung der Figurengruppierungen im Bühnenraum. Nach dieser Annäherung komme ich im Teil (C) auf die Szene, die zum einzigen Mal Mutter und Tochter aufeinander treffen lässt, zu sprechen und widme mich einer detaillierten Untersuchung; wobei vor allem der kommunikative Aspekt ihres Sprechens betrachtet wird.

In den einzelnen Phasen des vierten Abschnitts (D) wird die Klytämnestra-Figur Hofmannsthals analytisch beleuchtet. Um noch tiefer in ihr Wesen vorzudringen, werden das Aussehen, die Gestik und Mimik sowie der Inhalt und die Art ihrer Rede untersucht. Besonders aufschlussreich werden neben dem eigentlichen dramatischen Text, der uns über Klytämnestras Verhalten informiert, Max Reinhardts Regieanweisungen sein, die wichtige Hinweise zum gestischen und mimischen Repertoire und nicht zuletzt zur Gestaltung des (Bühnen-)Raumes enthalten. In einem Exkurs (Abschnitt E) werden die Analogien der Redart Klytämnestras im musikalischen Bereich bzw. in Strauss' singender Klytämnestra und dadurch die Fortsetzung der Gestaltungskunst Hofmannsthals in der Musik gezeigt. Ausgehend von den Analyseergebnissen zu Aussehen, Gestik/Mimik, Redehalt und -art der hofmannsthalschen Klytämnestra wird im letzten Kapitel (Abschnitt F) gezeigt, dass sie als ein „modernes Kind“ der Antike in Erscheinung tritt und Hofmannsthal die charakteristischen Fragestellungen seiner eigenen Epoche im Rückgriff auf die Tradition des antiken Dramas formuliert.<sup>28</sup> Dadurch werden die Umstände (Krisenidentität, Orientierungslosigkeit, Verlust von traditionellen Weltanschauungen) des beginnenden 20. Jahrhunderts vergegenwärtigt, und es lässt sich der Einfluss ermessen, der von Vertretern des kulturellen, sozialen und wissenschaftlichen Lebens (Freud, Nietzsche, Schnitzler) und von Phänomenen (Fin de siècle, Zweifel am positivistischem Weltbild, Dekadenz, Nihilismus, Hysterie) im Wien der Jahrhundertwende auf Hofmannsthal ausging. Alle diese Elemente werden auf das Ende der Klytämnestra-Elektra-Szene hin fokussiert, um an die Oberfläche zu bringen, was im *letzten Blick* Klytämnestras auf Elektra, wo beider Innenwelt eine letzte Eruption erfährt, liegt; von welchen zeitgenössischen, anthropologischen Stoffen Klytämnestras archetypische „Gussform“ erfüllt ist.

---

<sup>28</sup> Vgl. Uhlig, Kirstin, *Hofmannsthals Anverwandlung antiker Stoffe* S. 36.

## 1. Die antiken Vorläuferinnen von Hofmannsthals Klytämnestra. Auf den Spuren des Mythos

War der Atridenstoff bereits in der Antike ein verlockendes Sujet für die Dichter, so hat er bis heute nichts von seinem Reiz verloren und wird von den verschiedenen Vertretern der europäischen Literatur immer wieder aufgegriffen und verarbeitet. Jedes der Werke, das auf diesem wohlbekannten Stoff der griechischen Mythologie basiert, stellt eine andere Version des Lebens Klytämnestras dar, beleuchtet es aus einem anderen Blickwinkel oder gibt ergänzende, immer detailliertere bzw. schockierendere Informationen zu ihrem Wesen preis. So wird im weiteren Verlauf gezeigt, dass die Klytämnestra bei Aischylos, Sophokles und Euripides in einem zeitlichen Abstand von weniger als 50 Jahren ganz unterschiedlich als Figur gestaltet ist.

The elements which remain the same are the names of the protagonists and, roughly, the course of events. Mythical figures and events are to be seen as elements and segments ready for combination within an openended range of versions. They are flexible matter out of which the 'mythopoeist' moulds a variety of spectacles with their various surface and 'symbolic' meanings.<sup>29</sup>

Es ist wenig sinnvoll, nach der einen archetypischen Version des Mythos zu suchen bzw. die unterschiedlichen Beiträge der drei Tragiker als Konvergenz- oder Divergenzdarstellungen des einen verlorenen mythologischen Vorbildes auszuweisen. Denn nach Claude Lévi-Strauss besteht ein Mythos aus der Summe seiner Versionen.<sup>30</sup> In diesem Sinne tragen alle drei Tragiker ihren Teil zur Entstehung des Mythos bei, indem sie in ihrer je eigenen Sprache Möglichkeiten eröffnen, den Menschen in einer gewissermaßen existenziellen Weise dramatisch zu „thematisieren“. Zugleich schaffen sie damit ein tradierbares Zeichensystem: Klytämnestra, Elektra, Orest und ihr Schicksal sind nur der Rahmen, in den jeder Dichter die unterschiedlichen Sichtweisen, Werte und Umstände seiner eigenen Zeit einzuschließen vermag. Dies ist der Grund dafür, dass die nach Rache dürstende Königin des Atridengeschlechts die Jahrhunderte überdauert und ihr Schicksal etwas Überzeitliches zu haben scheint.

So wird diese Frauengestalt, Klytämnestra, Jahrhunderte nach ihrer „Geburt im Drama“ und den ersten dramatischen Bearbeitungen durch Aischylos, Sophokles und Euripides von Hugo von Hofmannsthal, einem der wichtigsten Intellektuellen der Wiener Moderne, zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Figur wieder aufgegriffen und umgestaltet. Hofmannsthal, soviel sei vorweggenommen, ist als hervorragender Kenner der antiken Stoffe mit ihren antiken Gesichtern vertraut. Er schreibt seine *Elektra* in genauer Kenntnis der Tradition. Hofmannsthal, der altgriechisch beherrscht,<sup>31</sup> beschäftigt sich sein ganzes Leben mit vielen verschiedenen antiken Stoffen.<sup>32</sup> Zu seinen frühen mit der Antike verbundenen Werken gehören die *Idylle*

<sup>29</sup> Vgl. Bouvrie, Synnove des: *Women in Greek Tragedy. An anthropological approach*, Oslo: Norwegian University Press 1990, S. 257.

<sup>30</sup> Vgl. Lévi-Strauss, Claude: *Strukturelle Anthropologie*. übers. v. Hans Neumann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1973 (= Bd. 2), S. 287.

<sup>31</sup> Rudolf Borchardt berichtet von seinem Freund Hofmannsthal: „Das Akademische Gymnasium (in welches Hofmannsthal 1884 eintrat) gab in den klassischen Sprachen eine neidenswerte Grundlegung und Durchbildung. Hofmannsthal las später Latein ganz und Griechisch fast fließend.“ Vgl. Borchardt, Rudolf: „Hofmannsthal“, in: *Die neue Rundschau* 65 (1954), S. 574-591; hier S. 574.

<sup>32</sup> Vgl. Steingruber, Elisabeth, *Hugo von Hofmannsthals sophokleische Dramen* S. 8.



und die freie Übertragung bzw. Umdichtung von Euripides' *Alkestis*. Im Zeitraum von 1902 bis 1906 entstanden die Tragödien *Elektra* und *Ödipus und die Sphinx*. In diesen Jahren fertigte Hofmannsthal auch die Übersetzung des *König Ödipus* von Sophokles sowie Skizzen zu einem *Pentheus* nach den *Bacchen* des Euripides an. Im Jahr 1908 unternahm Hofmannsthal eine achttägige Reise nach Griechenland, worüber er in verschiedenen Aufsätzen spricht. Besonders bekannt ist seine Rede *Das Vermächtnis der Antike*.

Was nun Elektra angeht, so kennt Hofmannsthal die Tragödien, die den Atriden-Mythos behandeln, schon vor dem Schreiben seiner *Elektra*.<sup>33</sup> Dass er mit Aischylos' *Orestie* vertraut ist, bestätigt er selbst. Schon im Jahr 1902 schwebt ihm „eine seltsame Orestie“ vor, deren zweiter Teil „Orest in Delphi“ nie geschrieben wurde (*Briefe 1900-1909* 74). Was seine Kenntnis von der sophokleischen *Elektra* anbetrifft, sagt er ausdrücklich, dass sein „Ausgangspunkt [...] der Elektra-Charakter“ sei und sogar derjenige, der von Sophokles in seiner *Elektra* gestaltet worden ist. Dieses Werk habe er „einmal im Garten und im Wald im Herbst 1901“ gelesen.<sup>34</sup> In Bezug auf die euripideische *Elektra* gibt es keine überlieferten Zeugnisse dafür, dass Hofmannsthal schon 1903 speziell dieses Werk gekannt hat. In Anbetracht dieser Überlieferungsschwierigkeit ist Folgendes von größerer Bedeutung: Es mag wohl sein, dass er von der Gestalt der sophokleischen Klytämnestra ergriffen wurde, aber er war seit der Schulzeit auch mit der Gedankenwelt Euripides' vertraut.<sup>35</sup> Er beschäftigt sich mit dem jüngsten der attischen Tragiker, weil er eine bühnenwirksame vom dionysischen Lebensgefühl erfüllte bzw. rauschhafte Dramatik schaffen will.<sup>36</sup> Dafür spricht eine Tagebuchnotiz vom 18. Januar 1894.<sup>37</sup> Darin ist das Vorhaben Hofmannsthals erkennbar, die euripideische *Alkestis* zu bearbeiten. So gibt es in der neun Jahre später gestalteten hofmannsthalschen Klytämnestra vieles, das – wie noch zu zeigen ist – ihre euripideische Herkunft andeutet.

Was von dieser ganzen Summe der Versionen des Atriden-Mythos, die Hofmannsthal vor sich hat, ist für die Gestaltung seiner Klytämnestra wichtig, und was baut er unter dem Einfluss seiner eigenen Epoche weiter aus?

Um diese Frage zu beantworten, sind die antiken Facetten der Königin des Atridengeschlechts genauer zu untersuchen:

---

<sup>33</sup> Vgl. Newiger, Hans-Joachim: „Hofmannsthals *Elektra* und die griechische Tragödie“, in: *Drama und Theater. Ausgewählte Schriften zum griechischen Drama*, hg. v. Bernd Seidensticker, Stuttgart: M u. P Verlag 1996, S. 137-158; hier S. 140-142.

<sup>34</sup> Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: „Elektra. Zeugnisse“, in: ders.: *Dramen 5*, hg. v. Klaus Bohnenkamp u. Mathias Mayer, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1997 (= Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, 38 Bde., hg. v. Rudolf Hirsch u. a., Bd. 7), S. 366-476; hier S. 459.

<sup>35</sup> Vgl. Newiger, Hans-Joachim, „Hofmannsthals *Elektra* und die griechische Tragödie“ S. 140. Außerdem vgl. Kerényi, Karl: „Vorwort“, in: *Elektra. Sophokles, Euripides, Hofmannsthal, O' Neill, Giraudoux, Hauptmann. Vollständige Dramentexte*, hg. v. Joachim Schondorff, München u. Wien: Langen Verlag 1965, S. 9-30; hier S. 22.

<sup>36</sup> Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: „Aufzeichnungen und Tagebücher“, in: ders.: *Aufzeichnungen*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1959 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 6), S. 87-211; hier S. 106. Zusätzlich vgl. Uhlig, Kirstin, *Hofmannsthals Anverwandlung antiker Stoffe* S. 54.

<sup>37</sup> Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: „Brief an Max Pirker“, in: ders.: *Aufzeichnungen*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1973 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 6), S. 369-372; hier S. 370.

## Das Enigmatische

Zunächst entpuppt sich die den Schattenzonen der orientalischen Mythologie<sup>38</sup> entstammende Königin als ein enigmatisches Wesen, bei der kein konkreter Hinweis auf ihre wirkliche Herkunft, auf ihre Identität gegeben wird. In Bezug auf diese Eckdaten herrscht in der Tat Unklarheit, da Klytämnestra Teil eines Mythen-Konglomerats ist, das sich aus verschiedenen Quellen speist.

Diese Unsicherheit hinsichtlich ihrer Herkunft zeigt sich unter anderem darin, dass ihr Name in den uns überlieferten Texten und Vasengemälden in zwei Weisen (Klytämestra<sup>39</sup> oder Klytämnestra) geschrieben ist und dass man ihm mehr als nur eine Bedeutung zuschreibt. Sie ist *Klytämnestra* (*Κλυταιμνήστρα*) die Lobenswerte oder die Bekannte – Ausdruck der Tatsache, dass sie umwirbt oder Freier hat<sup>40</sup> – oder auch die für ihre Listigkeit bekannte *Klytämnestra*.<sup>41</sup> Es gibt Wissenschaftler, die das „*mne*“ aus dem Namen mit dem Wort *mneme* (*μνήμη*<sup>42</sup> – Gedächtnis) in engen Zusammenhang bringen.<sup>43</sup> Klytämnestra wäre nach diesem Verständnis also diejenige, die bekannt für ihr Gedächtnis, ihr Nicht-Vergessen ist, für die Tatsache, dass ihre Vergangenheit immer wieder in ihre Gegenwart hineinragt und sie beeinflusst bzw. bestimmt. Vor dem Hintergrund dieser weit auseinandergehenden Interpretationen und Meinungen über die Etymologie ihres Namens scheint sich Klytämnestras wahre Identität hinter mehreren Identitäten zu verbergen, wodurch ihre reale Existenz geheim bleibt.

Aber auch was ihre Familie<sup>44</sup> anbetrifft, ist viel Widersprüchliches zu finden. So bleibt nicht nur die Elternschaft von Leda<sup>45</sup> und dem spartanischen König Tyndareos<sup>46</sup>

---

<sup>38</sup> Der Mythenschatz, der in den Dichtungen z. B. Homers und Hesiods vorliegt, enthält den bereits ausgeformten Gesamtbestand der Mythologie. An ihm haben seit frühgriechischer Zeit Generationen weitergewirkt, und es gelingt nur in seltenen Fällen die Entstehung einer Heldengestalt zu rekonstruieren. Die reiche Mythologie der Griechen gab den Dichtern und bildenden Künstlern einen nahezu unerschöpflichen Vorrat an Stoffen in die Hand. Vgl. Luther, Andreas: „Vorwort“, in: *Geschichte und Fiktion in der homerischen Odyssee*, hg. v. Andreas Luther, München: Beck Verlag 2006, S. 7-8. Ausserdem vgl. Lesky, Albin: „Homeros“, in: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, hg. v. Wilhelm Kroll u. a., Stuttgart: Druckenmüller Verlag 1968 (Bd. 11), S. 687-846.

<sup>39</sup> Die erste Version des Namens ist die ältere. Vgl. Höfer, Otto: „Klytämnestra“, in: *Lexikon der griechischen und Römischen Mythologie*, hg. v. Wilhelm-Heinrich Roscher, Hildesheim, Zürich u. New York: Olms Verlag 1993 (Bd. 3), S. 1230-1245.

<sup>40</sup> Vgl. Marquardt, Patricia: „Clytemnestra. A Felicitous Spelling in the Odyssey“, in: *Arethusa* 25 (1992), S. 241-254.

<sup>41</sup> Nach Georgios Babinotis, Professor für Linguistik an der Universität von Athen, leitet sich ihr Name aus dem männlichen Adjektiv „klytos“ (*κλυτός*=berühmt) und dem weiblichen Adjektiv „mestra“ (*μήστρα*=inspiriert) her. Dieses Adjektiv hat einen engen Bezug zum Verb „medomai“ (*μῆδομαι*), das mit ‚denken‘, ‚vorbereiten‘ zu übersetzen ist. Hier ist auch die Wurzel des Namens *Medea* zu finden. Vgl. Babinotis, Georgios: *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας* (Lexikon der Neugriechischen Sprache), Athen: Kentro Lexikologias 1998, S. 911.

<sup>42</sup> Entsteht aus dem Verb „mimneskomai-memnemai“ (*μιμνήσκομαι-μᾶμνημαι*=ich erinnere mich daran). Vgl. ebd., S. 1118.

<sup>43</sup> Vgl. Komar, Kathleen, *Reclaiming Klytemnestra* S. 29.

<sup>44</sup> Alle mythische Personen sind gewissermaßen *diachronisch* und *synchronisch* miteinander verbunden: Diachronisch, da sie in einem Stammbaum aufeinander folgend eingeordnet sind z. B. Tantalos-Pelops-Atreas-Agamemnon-Orest und synchronisch, da sie im Mythos in ein sie verbindendes Geschehen verwickelt sind, so sollen z. B. Odysseus, Agamemnon, Aias, Achilles der gleichen Generation angehören und alle gemeinsam den Feldzug gegen Troja unternommen haben.

<sup>45</sup> Leda war die Tochter des aitolischen Königs Thestios. Als Tyndareos in seiner Jugend vom spartanischen Thron vertrieben wurde, fand er Zuflucht in Aitolien, wo er Leda heiratete. Vgl. Höfer,

ungeklärt.<sup>47</sup> Ein weiterer strittiger Punkt ist auch, wie viele und welche Kinder sie zusammen bekommen haben, und die folglich Klytämnestras leibliche Geschwister sind.<sup>48</sup>

Es ist genau dieses Enigmatische im Wesen Klytämnestras, das es Hofmannsthal möglich macht, an die antiken literarischen Vorbilder anzuknüpfen und den Mythos in seine Zeit zu holen. Dabei ist der Einfluss, den das Maskenhafte in seiner Epoche gewinnt, erkennbar: angesichts der radikalen Veränderungen und Entwicklungen im sozialen, wissenschaftlichen, kulturellen und wirtschaftlichen Bereich ist es unklar, ob diese einen neuen Anfang oder ein gewaltiges Ende bedeuten.

#### Das Gefährliche – Die Verführung und die Ermordung des Mannes

Mit dem Enigmatischen verbindet sich eine Angst, bei der man aufgrund des schattenhaften Wesens Klytämnestras nicht genau bestimmen kann, wo sie herrührt. Beim weiteren Ausgraben von Relikten aus der antiken Vergangenheit Klytämnestras wird nur allzu deutlich, dass dieses Angstgefühl tatsächlich nicht unbegründet ist. Die vorausgeahnte Drohung nimmt Gestalt an. Diese geht von der Königin aus und trifft alle Männer, die sich ihr nähern, hart.

Dieses Schicksal Klytämnestras – ähnlich zu dem ihrer Schwester Helene – ist schon vorentschieden, wie der Chorlyriker Stesichoros in einem seiner Gedichte mitteilt, dessen Titel nicht überliefert ist:

οὐνεκα Τυνδάρεος  
ῥέζων ποτὰ παῖσι θεοῖς μόνας λάθεται  
ἡπιόδωρου Κύπριδος· κείνα δε Τυνδάρεω

Einstmals opferte Fürst Tyndareos sämtlichen Göttern;  
nur Aphrodite vergaß er, die Spenderin gütiger Gaben.  
Zorn ergriff die Göttin darüber; sie strafte des Königs  
Töchter mit Scheidungen und mit zweifacher,

---

Otto: „Leda“, in: *Lexikon der griechischen und Römischen Mythologie*, hg. v. Wilhelm-Heinrich Roscher, Hildesheim, Zürich u. New York: Olms Verlag 1992 (Bd. 2), S. 1922-1932.

<sup>46</sup> König von Sparta und insbesondere vom Nordteil (das Königreich von Pelana).

<sup>47</sup> So ist Leda im elften Gesang der *Odyssee* nur als Mutter von Kastor und Polydeukes (Dioskuroi) und Gattin von Tyndareos erwähnt (*Odyssee* λ 298-300). Klytämnestra ist deutlich nur als Tyndareos' Tochter genannt (*Odyssee* ω 199). Vgl. Homer: *Odyssee*, übers. v. Wolfgang Schadewaldt, Zürich: Artemis Verlag 1966.

<sup>48</sup> In einer umfangreichen, doch nicht vollständig erhaltenen Passage von Hesiods Werk *Ehoien* tauchen Leda und Tyndareos als Eltern von Philonoe, Timandra und Klytämnestra auf. Vgl. Hesiod: *Werke in einem Band. Theogonie· Werke und Tage· Ehoien· Der Schild des Herakles· Fragmente· Texte zum Nachleben*, übers. v. Luise Hallof, hg. v. Luise Hallof, Berlin: Aufbau Verlag 1994, S. 92-93. Es ist interessant, dass Helene an dieser Stelle nicht erscheint, während alle ihre Schwestern zusammen erwähnt sind. Gantz sieht den Grund dafür darin, dass Helene nicht die leibliche Tochter von Tyndareos ist, sondern die von Zeus. Vgl. Gantz, Timothy: *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore u. London: Hopkins University Press 1993, S. 318-319. Tatsächlich gibt es altgriechische Quellen, nach denen Leda von dem zum Schwan verwandelten Zeus „umarmt“ wurde und auch Kinder von ihm gebar. Diese Version wurde von Euripides in seiner Tragödie *Helena* herangezogen (*Helena* 259), der Helene im Drama mutmaßen lässt, dass sie möglicherweise die Tochter von Zeus und nicht von Tyndareos sei. Vgl. Euripides: *Helena*, übers. v. Peter Handke, Berlin: Insel Verlag 2010. Apollodoros erwähnt im dritten Buch seiner *Mythologischen Bibliothek* (III, 126) die gleiche Version, nur dass er neben Helene auch Polydeukis als Kind von Leda und Zeus erwähnt. Klytämnestra und Kastor sind seiner Bestimmung nach Tyndareos' Kinder. Vgl. Apollodor: *Bibliothèque. Götter- und Heldensagen*, übers. v. Paul Dräger, Düsseldorf u. Zürich: Artemis u. Winkler Verlag 2005, S. 200. So ist es auch in den homerischen Hymnen, wo allerdings geschrieben steht, dass Leda *beide* Söhne „mit“ Zeus bekommen hat. Vgl. Homer: *Homerische Hymnen*, übers. v. Karl-Arno Pfeiff, hg. v. Erika Simon, Tübingen: Stauffenburg Verlag 2010, S. 70. Es gibt jedoch noch eine dritte Version, wiederum von Apollodoros angeführt, nach der beide, Leda und Tyndareos, nicht die leiblichen, sondern gewissermaßen die Adoptiveltern von Helene waren, die nach der Zeugung durch Zeus und Nemesis einem Ei entschlüpfte, das ausgebrütet worden war (*Apollodors Bibliothek* III, 127).

Diese verführerische Seite Klytämnestras, die verhängnisvolle Affären entfesselt, hat Nachfolger in Pausanias und Euripides gefunden: Klytämnestras erster Ehemann war Tantalos<sup>51</sup> (Τάνταλος) – Thyestes<sup>52</sup> (Θυέστης) Sohn – oder Broteas (Βροτέας), mit dem sie einen Sohn hatte.<sup>53</sup> Ihre seltsame Schönheit führt Agamemnons Hand, der Tantalos'/Broteas' neugeborenen Sohn und seinen Cousin ermordet.<sup>54</sup> Durch die Intervention von Klytämnestras Zwillingsbrüdern, die sogenannten Dioskuroi (Διόσκουροι), ist Agamemnon gezwungen, Klytämnestra zu heiraten und sie zur Königin von Mykene zu krönen. Was ist aber während Klytämnestras Ehe mit Agamemnon geschehen? Man fragt sich, was Schreckliches geschehen ist, dass Pausanias, der letzte Schriftsteller, der Mykene besuchte, mitteilen musste:

Τάφος δὲ ἔστι μὲν Ἀτρείως, εἰσὶ δὲ καὶ ὅσους σὺν  
Ἀγαμέμνονι ἐπανάκοντας ἔξ Ἰλίου δειπνίσας  
κατεφόνευσεν Αἰγισθος. τοῦ μὲν δὴ Κασσάνδρας  
μνήματος ἀμφοσθητοῦσι Λακεδαιμονίων οἱ περὶ  
Ἀμύκλας οἰκοῦντες· ἕτερον δὲ ἔστιν Ἀγαμέμνονος,  
τὸ δὲ Εὐρυμέδοντος τοῦ ἡνιόχου, καὶ Τελεδάμου τὸ  
αὐτὸ καὶ Πέλοπος—τούτους γὰρ τεκεῖν διδύμους  
Κασσάνδραν φασί, νηπίους δὲ ἔτι ὄντας  
ἐπικατέσφαξε τοῖς γονεῦσιν Αἰγισθος—καὶ Ἥλέκτρας·  
Πυλάδῃ γὰρ συνώκησεν Ὀρέστου  
δόντος. Ἑλλάνικος δὲ καὶ τάδε ἔγραψε,  
Μέδοντα καὶ Στρώφιον γενέσθαι Πυλάδῃ παῖδας ἔξ  
Ἥλέκτρας.

Κλυταιμνήστρα δὲ ἐτάφη καὶ Αἰγισθος ὀλίγον  
ἀπωτέρω τοῦ τείχους· ἐντὸς δὲ  
ἀπηξιώθησαν, ἔνθα Ἀγαμέμνων τε αὐτὸς ἔκειτο καὶ  
οἱ σὺν ἐκείνῳ φονευθέντες.

Und das Grab des Atreus ist da und auch derer, die, mit Agamemnon aus Ilion zurückgekehrt, Aigisthos bewirtete und tötete. Das Grabmal der Cassandra beanspruchen aber auch die Bewohner von Amyclai in Lakonien zu besitzen. Und ein anderes Grab ist das des Agamemnon und eins für seinen Wagenlenker Eurymedon und das gleiche für Teledamos und Pelops; denn diese habe Cassandra als Zwillinge geboren, sagt man, und Aigisthos tötete sie noch als kleine Kinder mit ihren Eltern. Und von Elektra..., denn sie heiratete auf Veranlassung des Orestes den Pylades.

Klytämnestra und Aigisthos wurden etwas entfernt von der Mauer begraben, innerhalb verwehrte man es ihnen, wo Agamemnon selbst lag und die mit ihm Ermordeten. (Pausanias Reisen in Griechenland II 16, 5-7)

<sup>49</sup> Vgl. *Poetarum melicorum graecorum fragmenta*. Alcman, Stesichorus, Ibycus, hg. v. Malcolm Davies, Oxford u. a.: Oxford University Press 1991, S. 218.

<sup>50</sup> Vgl. *Griechische Lyrik in einem Band*, übers. v. Dietrich Ebener, hg. v. Dietrich Ebener, Berlin u. Weimar: Aufbau Verlag 1980, S. 85.

<sup>51</sup> Tantalos war der mythische König von Phrygien. Vgl. Scheuer, Willy: „Tantalos“, in: *Lexikon der griechischen und Römischen Mythologie*, hg. v. Wilhelm-Heinrich Roscher, Hildesheim, Zürich u. New York: Olms Verlag 1992 (Bd. 5), S. 75-86.

<sup>52</sup> Thyestes hatte eine Beziehung mit seines Bruders (Atreus') Frau Aerope. Als Atreus es herausfand, lud er seinen Bruder zum Abendessen ein. Vorher hatte er Thyestes' Kinder geschlachtet und gekocht. Nachdem Thyestes gegessen hatte, erfuhr er die schreckliche Wahrheit. Vgl. Kakridis, Ioannis: *Oi Hρωες* (Die Helden), Athen: Ekdotiki Athinon 1987, S. 191.

<sup>53</sup> Darüber berichtet Pausanias im zweiten Buch seines Werks *Beschreibung Griechenlands*, wo er über Argos spricht (II 22, 3). Vgl. Pausanias: *Pausanias Reisen in Griechenland. Gesamtausgabe in drei Bänden*, übers. v. Ernst Meyer, Zürich u. München: Artemis u. Winkler Verlag 2001 (Bd. 1), S. 215.

<sup>54</sup> Diese Version von Klytämnestras Schicksal ist von Euripides in seiner *Iphigenie in Aulis* (1150-1160) überliefert. Vgl. Euripides: *Iphigenie in Aulis*, übers. v. Ernst Buschor, in: ders.: *Orestes. Iphigenie in Aulis. Die Mänaden*, hg. v. Gustav-Adolf Seeck, München: Heimeran Verlag 1977 (= Euripides: *Sämtliche Tragödien und Fragmente*, 5 Bde., hg. v. Gustav-Adolf Seeck, Bd. 5), S. 218-219. Eine Zusammenfassung dieser Geschehnisse findet man auch in den modernen Enzyklopädien und Lexika über die Antike. Vgl. Bethe, Erich: „Klytämnestra“, in: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, hg. v. Wilhelm Kroll u. a., München: Druckenmüller Verlag 1985 (Bd. 21), S. 890-893. Bemerkenswerterweise erwähnt Ruth Harder nicht den Mord an Klytämnestras erstem Kind, sondern nur den ihres ersten Mannes. Vgl. Harder, Ruth: „Klytämnestra“, in: *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, hg. v. Hubert Cancik u. Helmuth Schneider, Stuttgart: Metzler Verlag 1999 (Bd. 6), S. 611-612.



Mit genau diesen Ereignissen, die der Ehe von Klytämnestra mit Agamemnon folgen, setzen sich die drei Tragiker dramatisch auseinander. Vor ihnen hatten bereits Homer und andere epische und lyrische Dichter versucht, das ihnen mündlich überlieferte Mythen-Geflecht, in das Klytämnestra, Agamemnon, Ägisth und ihre Kinder „eingewoben“ sind, und die mit ihnen verbundenen Geschehnisse und verhängnisvollen Entwicklungen zu systematisieren und in poetischer Schönheit formvollendet „aufzuheben“. Das Verhängnis, das die gesamte Familie trifft, lässt sich in einem Satz zusammenfassen: Klytämnestra hat mit ihrem (zweiten) Liebhaber, Ägisth, ihren Ehemann, Agamemnon, ermordet.

Sie ist ganz offenkundig nicht nur rätselhaft, sondern auch bedrohlich für alle Männer in ihrer Nähe. Diesen beiden markanten Zügen begegnet man auch in Hofmannsthals Klytämnestra. Diese erscheint nun in der Umgebung der meist rätselhaften, männermordenden Frauen, der Femmes fatales, deren Darstellung in der bildenden Kunst und der Literatur am Ende des 19. Jahrhunderts erheblich an Umfang zugenommen hat.

Der Vollständigkeit halber muss man erwähnen, dass sich Hofmannsthal von dem Verhalten der homerischen Klytämnestra den Männern gegenüber wahrscheinlich nicht hat beeinflussen lassen:

Die ersten Bücher der homerischen so genannten Telemachie präsentieren Klytämnestra als eine anständige Ehefrau (*Odyssee* γ 266). Deswegen bleiben – nach Nestors Erzählung im dritten Gesang der *Odyssee* – Ägisths Versuche, sie in Agamemnons Abwesenheit zu betören, zunächst ohne Erfolg. Erst nachdem sie sich Ägisth lange widersetzt hat, erliegt sie am Ende nach der Fügung der Götter ihrem Verführer (*Odyssee* γ 265-274).<sup>55</sup> Und obwohl im dritten Gesang Klytämnestras geistige Urheberschaft am Mord ihres Mannes in Erwägung gezogen bzw.

---

<sup>55</sup> Bei einer eingehenden Betrachtung dieser Stelle taucht die Frage nach der Freiheit des menschlichen Handelns in Homer und der Unterwerfung des Menschen dem Schicksal bzw. der Göttermacht, die eine lange Diskussion ausgelöst hat. Gegen die von Bruno Snell vorgebrachten Argumenten, die Menschen seien in Homer ihrer Individualität beraubt und der Ursprung ihres Handelns auf die Götter zurückzuführen, hebt die neuere Forschungsliteratur die *menschliche Individualität* in Homer mit einer Vielzahl von Belegen hervor. So bieten die entsprechenden Worte Nestors eine Belegstelle dafür, dass Klytämnestra ein Spielraum der freien Wahl gegeben worden ist, auch dort wo ein Gott auf ihre charaktereigentümliche Schwäche oder Stärke einwirkt. Ägisth hat sie immerhin „ἐθέλων ἐθέλουσαν“ heimgeführt. Vgl. Schmitt, Arbogast: *Selbstständigkeit und Abhängigkeit menschlichen Handelns bei Homer. Hermeneutische Untersuchungen zur Psychologie Homers*, Stuttgart: Steiner Verlag 1990, S. 88-89. Die selbstständige menschliche Entscheidung, die in der Tragödie hervorgehoben wird, zeigt hier ihre ersten Spuren. Klytämnestra ist der handelnde Mensch, der den göttlichen Einfluss auf sich wirken und zur Motivation des eigenen Handelns werden lässt. Vgl. Sarischoulis, Efstratios: *Schicksal, Götter und Handlungsfreiheit in den Epen Homers*, Stuttgart: Steiner Verlag 2008, S. 158, 253, 262.

Der Mensch hat nun in der *Odyssee* zu einem wesentlichen Teil sein Schicksal selbst in der Hand. Zwar behaupteten die Menschen weiterhin, dass ihre Leiden von den Göttern verursacht seien, aber in der Götterversammlung sieht Zeus in dieser Meinung nur noch eine unberechtigte Beschuldigung der Götter (*Odyssee* α 30-35). Der Mensch hat also infolge eigener Verschuldung (z. B. Ägisths Mord an Agamemnon), *ὕπερ μόνον* Leiden zu ertragen, d. h. mehr Leiden als notwendig gewesen wäre. Es wird folglich unterschieden zwischen dem, was vom Schicksal bestimmt ist, dem, was die Götter tun, um es zu vermeiden (göttliche Gerechtigkeit), und dem, was die Menschen im Widerstreit mit dem Schicksal und dem Willen der Götter tun können (das sittliche Hauptprinzip in der *Odyssee* ist: menschliche Freiheit, Schuld, Bestrafung). Die menschlich-göttliche Welt ist als eine außerordentlich wechselvolle zu verstehen, eine, in der es keine alles beherrschenden bzw. absolut beherrschten Kräfte gibt: Die Kraft der Menschen zirkuliert gewissermaßen auf einer Kreisbahn, die sie selbst, die Götter und die unpersönliche Schicksalsmacht verbindet. Vgl. Godino, Fausto: *Einführung in Homer*, übers. v. Ragna Enking, Berlin: Gryter Verlag 1970, S. 214 -215. Über das Schicksal in der *Odyssee* hat sich auch Wolfgang Kullmann geäußert. Vgl. Kullmann, Wolfgang: *Homerische Motive. Beiträge zur Entstehung, Eigenart und Wirkung von Ilias und Odyssee*, Stuttgart: Steiner Verlag 1992, S. 275.

thematisiert (*Odyssee* γ 235) ist, wird ihr Anteil an Agamemnons Tod verschleiert und ihre Präsenz<sup>56</sup> vernachlässigt.<sup>57</sup>

In den beiden Nekyien (Gesänge 11 und 24) ist die Klytämnestra-„schonende“ Version der ersten Gesänge von einer anderen<sup>58</sup> abgelöst, die die Königin mit sehr dunklen Farben zeichnet (*Odyssee* λ 409-411) – sie selbst hat schließlich nichts getan, um den von Ägisth begangenen Mord an Agamemnon zu verhindern (*Odyssee* λ 410-426), hat sogar an den Vorbereitungen zum Mord teilgenommen und tötete selbst die ihren Mann begleitende Tochter des trojanischen Königs, Cassandra (*Odyssee* λ 421-423). Außerdem ist im letzten Gesang (zweite Nekyia) auf Klytämnestras Beteiligung bzw. Mittäterschaft an Ägisths Verbrechen explizit herausgestellt (*Odyssee* ω 96 -98; 199-202). Trotz alledem bleibt allerdings auch in diesem Kontext der Gattenmord nicht eine eindeutig der Person Klytämnestras zuzuordnende Tat.<sup>59</sup> Dadurch „fehlt“ der Grundstein, auf dem – mehr oder weniger – alle drei Tragiker ihre Behandlung des Atridenstoffes aufbauen.<sup>60</sup> In diesem Sinne fehlen in der *Odyssee* auch die Geschichte über Iphigenies<sup>61</sup> Opferung in Aulis durch ihren Vater und das daraus entstehende weitere Gattenmordmotiv für Klytämnestra.

## Die Motive

Die homerische Version, welche den Gattenmord (sowie den Muttermord) in der beschriebenen Weise vernachlässigt, hat keine Nachfolger gefunden.<sup>62</sup> In den

---

<sup>56</sup> In der Götterversammlung im ersten Gesang erzählt Zeus von Ägisths Mord an Agamemnon, aber Klytämnestra ist nur als „die Gemahlin des Atriden“ andeutungsweise präsent (*Odyssee* α 35-36). In Athenes Gespräch mit Telemach fällt über sie kein Wort, sondern es ist nur von Ägisths abscheulichen Taten die Rede (*Odyssee* α 299-300). Nestor spricht zunächst auch nur von Ägisth (*Odyssee* γ 193-194). Erst als Telemach Näheres über den Mord an seinem Vater wissen will, wird Klytämnestra – mit ihrem Namen und nicht mehr als Agamemnons Frau – erwähnt (*Odyssee* γ 266).

<sup>57</sup> Vgl. Harder, Ruth: *Die Frauenrollen bei Euripides. Untersuchungen zu Alkestis, Medea, Hekabe, Erechtheus, Elektra, Troades und Iphigeneia in Aulis*, Stuttgart: M u. P Verlag 1993, S. 283.

<sup>58</sup> Es stellt sich die Frage, ob es sich um zwei unterschiedliche und sich gegenseitig quasi „neutralisierende“ Gestaltungen von Agamemnons Gattin handelt. Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff trennt beide Erzählungen deutlich voneinander ab. Er behauptet, dass die *Odyssee*, wie wir sie heute kennen, nämlich als ein einheitliches Gedicht, das Werk eines begabten „Bearbeiters“ war, der seine Vorlagen zurechtschnitt und vereinheitlichte. Vgl. Wilamowitz-Möllendorff, Ulrich von: *Homerische Untersuchungen*, Berlin: Weidmann Verlag 1991, S. 154. Im Gegensatz zu Wilamowitz-Möllendorff behauptet Erich Bethe, dass die unterschiedliche dramatische Gestaltung Klytämnestras aus rein dichterischen Erwägungen heraus erfolgte und die *Odyssee* eine einheitliche Erzählung darstelle. Vgl. Bethe, Erich, „Klytämnestra“ S. 891. Der gleichen Meinung ist Uvo Hölscher. Vgl. Hölscher, Uvo: „Die Atridensage in der Odyssee“, in: *Festschrift für Richard Alewyn*, hg. v. Herbert Singer u. Benno von Wiese, Köln: Böhlau Verlag 1967, S. 1-5. Außerdem ist möglicherweise der Homertext der Interpolation aufgesetzt, weil er eine athenische Überlieferungsphase hat. Man muss mit der Möglichkeit rechnen, dass die Darstellung der Ermordung Agamemnons im 24. Buch von Aischylos beeinflusst sein könnte. Vgl. Heubeck, Alfred u. a.: *A commentary on Homers Odyssey. Books XVII-XXIV*, Oxford: Clarendon Press 1992 (Bd. 3), S. 353-355.

<sup>59</sup> Das gleiche passiert auch mit dem von Orest begangenen Muttermord. Klytämnestras Tod ist nur an einer Stelle der *Odyssee* und auch nur andeutungsweise behandelt, so dass man nichts Genaues darüber erfährt. Klytämnestra kommt während der Racheat ihres Sohnes gegen Ägisth ums Leben (*Odyssee* γ 307-310). Vgl. Harder, Ruth, *Die Frauenrollen bei Euripides* S. 283.

<sup>60</sup> Vgl. Hölscher, Uvo, „Die Atridensage in der Odyssee“ S. 2.

<sup>61</sup> Homer nennt in der *Ilias* als Klytämnestras und Agamemnons Töchter Iphianassa, Laodike und Chrysothemis (*Ilias* ι 286-287). Vgl. Homer: *Ilias*, übers. v. Wolfgang Schadewaldt, Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1975.

<sup>62</sup> Die homerischen Epen stehen nicht allein; sie sind von dem „Kyklos“ (=Kreis) umringt. Außer der *Ilias* und der *Odyssee* gab es auch andere Gedichte, die um die Sage des Trojanischen Krieges

*Kyprien*, ein die beiden homerischen Epen umgebendes Gedicht, ist nach Proklos' Zusammenfassung<sup>63</sup> allerdings die Opferung Iphigenies von ihrem Vater erwähnt.

In den uns überlieferten Fragmenten von *Nosten*, einem weiteren Gedicht des epischen Kreises, die ebenfalls von Proklos zusammengefasst sind, erfahren wir die Konsequenz von Agamemnons Tat: Klytämnestra ermordet ihren Gatten.

Συνάπτει δὲ τούτοις τὰ τῶν Νόστων βιβλία πέντε  
Ἀγίου Τροϊζηνίου περιέχοντα τάδε. Ἀθηνᾶ  
Ἀγαμέμνονα καὶ Μενέλαον εἰς ἔριν καθίστησι περὶ  
τοῦ ἔκπλου [...] τῶν δὲ περὶ τὸν Ἀγαμέμνονα  
ἀποπλεόντων Ἀχιλλέως εἰδωλὸν ἐπιφανὲν πειρᾶται  
διακωλύειν προλέγον τὰ συμβησόμενα [...] ἔπειτα  
Ἀγαμέμνονος ὑπὸ Αἰγίσθου καὶ Κλυταιμῆστρας  
ἀναιρεθέντος ὑπ' Ὀρέστου καὶ Πυλάδου τιμωρία καὶ  
Μενελάου εἰς τὴν οἰκίαν ἀνακομιδή.

Connecting with this are the five books of the *Returns* by Agias of Troezen, with the following content: Athena sets Agamemnon and Menelaus in dispute about the voyage away. ... When Agamemnons party is preparing to sail, Achilles ghost appears and tries to prevent them by foretelling what will happen. ... Then follow Orestes' and Pylades' avenging of Agamemnons murder by Aegisthus and Clytaemestra, and Menelaus' return to his kingdom. (*Greek Epic Fragments* 154-157)

Eine ähnliche Version der Geschehnisse, die mit Klytämnestra zu tun haben, gibt Hesiod in seinem aus verschiedenen „Papyri“ zusammengesetzten Werk *Frauenkataloge*, einer aufreihenden Behandlung von Frauen des Mythos.<sup>64</sup>

Auch Pindar<sup>65</sup>, bei dem der Mord in Amyklai<sup>66</sup> stattfindet, fragt sich in der elften seiner *Pythischen Oden*, welche die Motive für Klytämnestras Tat gewesen sein könnten:

τὸν δὴ φονευομένου πατρός Ἀρσινόα Κλυταιμῆστρας  
χειρῶν ὑπο κ' ρατερᾶν  
ἐκ δόλου τροφὸς ἄνελε δυσπενθέος,  
ὅποτε Δαρδανίδα κόραν Πριάμου  
Κασσάνδραν πολὺ χαλκῷ σὺν Ἀγαμεμνονίᾳ

Denn hatte bei des Vaters Mord Arsinoia  
Vor Klytämnestras gewaltigen Händen  
Entrafft, die Amme, aus der leidvollen Tücke,  
Als des Priamos Dardanisches Mädchen, Cassandra,  
Mit der grauen Axt, der Agamemnons-Seele nach, Den  
Weg geschickt zu des Acherons

gruppiert waren und alle zusammen den trojanischen Kyklos bildeten. Ebenso wie die *Ilias* und die *Odyssee* mit dem Namen Homer verbunden sind, tragen auch diese kleinen Epen ihre jeweiligen Autorennamen. Obwohl das Alter dieser Gedichte strittig ist, könnte man sagen, dass sie Homers Erzählungen ergänzen bzw. „abrunden“, ohne aber in das Stoffgebiet der *Ilias* einzudringen. Vgl. Kakridis, Ioannis: *To μήνυμα του Ομήρου* (Homers Botschaft), Athen: Estia Verlag 1985, S. 18.

<sup>63</sup> Eine der Hauptquellen für unsere Kenntnis der verlorengegangenen *kyklischen Epen* ist – neben *Ps-Apollodors Bibliothek*, einem Oxyrhynchos-Papyrus sowie Zitaten Herodots und Athenaeus' – der Bericht des Grammatikers Proklos aus dem zweiten Jahrhundert (*Die Chrestomathie*), deren Inhaltsangaben im neunten Jahrhundert n. Chr. in der *Bibliothek des Photius* niedergelegt wurden. An dieser Stelle muss man darauf hinweisen, dass es fraglich bleibt, ob Proklos in der Tat der Autor der *Chrestomathie* ist. Vgl. *Griechische Bilderchroniken. Bearbeitet von Otto Jahn und beendet von Adolf Michaelis*, Bonn: Marcus Verlag 1873, S. 99; Vgl. *Greek Epic Fragments. From the seventh to the fifth centuries*, hg. v. Martin West, Cambridge u. London: Harvard University Press 2003, S. 74-75. Außerdem vgl. Kahl-Furthmann, Gertrud: *Wann lebte Homer? Eine verschollene Menschheit tritt ans Licht*, Meisenheim am Glan: Hain Verlag 1967, S. 270-271.; Vgl. Wilamowitz-Möllendorff, Ulrich von, *Homerische Untersuchungen* S. 333.

<sup>64</sup> Vgl. Hesiod: *Sämtliche Gedichte. Theogonie · Erga · Frauenkataloge*, übers. v. Walter Marg, hg. v. Walter Marg, Zürich u. Stuttgart: Artemis Verlag 1970, S. 405-407.

<sup>65</sup> Wilamowitz-Möllendorff behauptet, dass in *Kyprien*, *Nosten* und *Kleiner Ilias* die Quellen aufzuzeigen sind, beispielsweise Pindars elf *Pythische Oden* und Stesichorus' *Orestie*, die nicht eine unschuldige, leicht zu manipulierende Klytämnestra – wie die der *Telemachie* –, sondern eine mordende und ermordete Königin präsentieren. Vgl. Wilamowitz-Möllendorff, Ulrich von, *Homerische Untersuchungen* S. 156, 231.

<sup>66</sup> Gebiet wenige Kilometer außerhalb von Sparta, das eine Siedlungskontinuität ist. Es wird auch Sklavochori (Σκλαβοχώρι – das Dorf der Sklaven) genannt, da dort in der Antike ausschließlich die berühmten Eilotes wohnten.

ψυχῇ πόρευ' Ἀχέροντος ἀκτὰν παρ' εὖσκιον  
 νηλῆς γυνά. πότερόν νιν ἄρ' Ἰφιγένει' ἐπ' Εὐρίπω  
 σφαχθεῖσα τῆλε πάτρας  
 ἔκ' νισεν βαρυπάλαμον ὄρσαι χόλον;  
 ἢ ἐτέρῳ λέχεϊ δαμαζομέναν  
 ἔννουχοι πάραγον κοῖται; τὸ δὲ νέαις ἀλόχοις  
 ἔχθιστον ἀμπλάκιον καλύψαι τ' ἀμάχανον  
 ἀλλοτρίαισι γλώσσαις·  
 κακολόγοι δὲ πολῖται.  
 ἴσχει τε γὰρ ὄλβος οὐ μείονα φθόνον·  
 ὁ δὲ χαμηλὰ πνέων ἄφαντον βρέμει.  
 θάνεν μὲν αὐτὸς ἦρωσ Ἀτρεΐδας<sup>67</sup>  
 ἴκων χρόνῳ κλυταῖς ἐν Ἀμύκ' λαις<sup>67</sup>

Schattigem Ufer  
 Das erbarmungslose Weib. War es, daß Iphigenie,  
 Am Euripos geschlachtete fern der Heimat,  
 Sie erbittert, zu schweren Ränken zu nähren den  
 Groll?  
 Oder haben, im Bette des Andren bezwungne,  
 Sie nächtliche Lager verführt? was jungen  
 Gattinen hässlichste Sünde ist und  
 Zu verhüllen unmöglich  
 Vor frechen Zungen. Und böß-  
 Redend sind die Bürger.  
 Denn an sich zieht der Segen den größeren Neid,  
 Weil der im Niederen Atmende unscheinbar murmelt.  
 Gestorben ist er selbst, der Atridenheld,  
 Spät kehrend ins ruhmvolle Amyklai.<sup>68</sup>

Die meisten Informationen über die Gründe, die Klytämnestra zur Ermordung ihres Gatten gebracht haben, erhalten wir jedoch erst in ihrer Behandlung im dreihundert Jahre nach den homerischen Epen auf dem Tableau der Dichtung erschienenen antiken Drama: In Aischylos' *Orestie*, Sophokles' *Elektra* und Euripides' *Iphigenie in Aulis* und *Elektra*.

Klytämnestra wird vom bloßen Objekt der Erzählung zum handelnden Subjekt. Sie ist nicht mehr nur ein bloßer Name auf den Lippen des Rhapsoden, der die *Odyssee* erzählt. Ihr Bild verblasst nicht mehr derart leicht wie einst, als der Sänger (*αοιδός*) zur Schilderung anderer Ereignisse, z. B. Odysseus' Nostos (Heimkehr) und seinen Empfang und Wiedererkennung von Penelope, übergeht. Es ist nicht mehr der Rhapsode, der vorwaltet und ausschließlich ausgewählte Informationen über Klytämnestra gibt.

Im Drama hat die Gattin Agamemnons nunmehr ihre eigene Stimme (wenn ihr diese auch vom tragischen Dichter „nur geliehen“ ist). Alles, was vor, während und nach Agamemnons Nostos geschah – Klytämnestras Beziehung zu Ägisth und ihren Kindern, „ihr“ Gattenmord –, wird nicht mehr wie in der epischen und lyrischen Dichtung gewissermaßen von ihr abgelöst oder schlicht vergessen. Das Geschehen, ihre Taten, verlangen eine Erklärung von ihr selbst, ausgehend von ihrer Persönlichkeit, und diese erhalten sie auch. Im Dramenverlauf wird die ganz eigene Sicht der Königin auf das Geschehen entfaltet. In ihren Selbstvergewisserungen und Erklärungsversuchen zeigen sich deutlich ihre Selbstauffassung und ihre Lebensführung. Ihre Stimme ist deutlich vernehmbar, ihre Gefühle, ihre Gedanken werden laut hörbar und mit denen von Elektra, Orest, Chrysothemis und Agamemnon kontrastiert und verglichen, damit ihre Taten am Ende vom Publikum beurteilt werden können. Das Drama interessiert sich also nicht für den Gattenmord als (objektives), gewissermaßen von der Person losgelöstes Geschehen, sondern für die Akteure selbst, für ihr Verhalten und ihre Motive. Klytämnestra reagiert im antiken Drama nicht einfach auf eine dichterisch vorgegebene, „unerklärte“ Situation. Sie agiert vielmehr selbstständig nach ihren Gefühlen und ist ihren *Motiven* ausgeliefert.<sup>69</sup> Zum ersten

<sup>67</sup> Vgl. Pindar: *Pindari Carmina cum Fragmentis*, hg. v. Bruno Snell, Leipzig : Teubner Verlag 1959, S. 117.

<sup>68</sup> Vgl. Pindar: *Siegeslieder*, übers. v. Uvo Hölscher, München: Beck Verlag 2002, S. 62-63.

<sup>69</sup> Nach Marilyn Katz ist mit der Präsenz des Charakters im antiken Drama diejenige Funktion gemeint, nach der die menschliche Figur – während sie vom Schauspieler repräsentiert ist – auf der Basis von



Mal hört man sie selbst über die Gründe für den Gattenmord sprechen. Die Situation – der ermordete König – wird nur von ihren Gefühlen her verständlich und nachvollziehbar.

Wie schon angedeutet, verlagert sich der Schwerpunkt von Homer zu Aischylos. Der dramatische Dichter scheint – anders als Homer – die Version des Mythos vorzuziehen, die von Stesichoros oder auch Pindar vorgeschlagen wird. Agamemnon wird darin von der Königin geschlachtet. Ägisth ist nicht einmal ihr Mittäter, sondern einfach ein Unterstützer. Die Vorbereitung und der Vollzug des Mordes an ihrem Mann liegen ausschließlich in den Händen der Königin.

Im ersten Werk der trilogischen *Orestie*<sup>70</sup> *Agamemnon* rechtfertigt die aischyleische Klytämnestra ihr Verbrechen entweder als verdiente Bestrafung eines untreuen Ehemanns durch seine entwürdigte Ehefrau (*Agamemnon* 1444-1447) oder als mütterliche Vergeltung für die Opferung ihrer geliebten Tochter Iphigenie (*Agamemnon* 1415-1418).<sup>71</sup> Voller Selbstbewusstsein behauptet sie sogar, dass ihre Tat vor allem moralisch und von den Göttern gewollt sei (*Agamemnon* 1431-1435). Sie schwört bei Zeus, dass ihre Tat gerecht ist, und versucht dadurch, dem Chor gegenüber die Oberhand zu behalten.

Aischylos scheint inhaltlich und formal dem Geist der mythologischen Tradition noch sehr unterworfen.<sup>72</sup> So fängt sein *Agamemnon* – nach dem kurzen Bericht des Wächters im Prolog (*Agamemnon* 1-39) – mit einer langen zusammenhängenden Chorpartie (Parodos) an (*Agamemnon* 40-257): Der Chor argivischer Greise erzählt die Vorgeschichte des Trojanischen Krieges, berichtet von allen mythischen Vorzeichen vor der Abfahrt der Griechen. Zudem lässt Aischylos kurz danach (*Agamemnon* 160-183) den Chor einen Hymnos an Zeus singen. Indem im weiteren Verlauf des Stücks Agamemnon die buhlerisch verderbliche Königin als Tochter der ehebrecherischen Leda begrüßt und der Chor sie als Tochter des Tyndareos anredet, sowie ständig an ihre Schwester Helene, Prototyp der Ehebrecherin, erinnert (*Agamemnon* 681-698, 739-743), erscheint Klytämnestras Schicksal im gleichen Sinn wie im Gedicht Stesichoros' von der Göttin Aphrodite bestimmt. Sie ist kein selbst-, sondern ein fremdbestimmter Mensch. Darüber hinaus ist Helene Paris aufgrund göttlichen Zornes nach Troja gefolgt (*Agamemnon* 699-708), behauptet zumindest der Chor. Aber auch Agamemnon führt mit der Opferung Iphigenies nur den Willen der Göttin Artemis aus (*Agamemnon* 200-204). Der Herrscher von Mykene erscheint wie alle anderen Charaktere als ein bloßer Spielball göttlicher Willkür.

Allerdings sind in *Agamemnon* so wie in der *Odyssee* auch die himmlischen Vorgänge ihrerseits an tiefere Mächte gebunden, die sie nur vollstrecken. Die Taten Agamemnons, Klytämnestras und Ägisths ordnen sich somit in das Verhängnis des gewaltigen Pleistheniden-Geschlechts ein (*Agamemnon* 764-776, 1164-1166).<sup>73</sup> Aischylos lässt die Seherin Cassandra in einer Vision Agamemnons Mord schildern, die im Fluch des Atridengeschlechts seine Wurzel erkennt (*Agamemnon* 1117-1118). Der Chor muss gestehen und Klytämnestra kann nur zustimmen (*Agamemnon* 1475-

---

inneren Gedanken und Impulsen, die sie bedrängen, agiert. Vgl. Katz, Marilyn: „The Character of Tragedy. Women and the Greek Imagination“, in: *Arethusa* 27 (1994), S. 81-104; hier S. 85.

<sup>70</sup> Vgl. Aischylos: *Orestie*, übers. v. Oskar Werner, München: Heimeran Verlag 1948.

<sup>71</sup> Vgl. Roshdy, Mohamed: *Ο ρόλος της γυναίκας και ειδικά της Κλυταιμνήστρας στην „Ορέστεια“ του Αισχύλου και στον „Αγαμέμνονα“ του Σενέκα* (Die Rolle der Frau und speziell diejenige Klytämnestras in der *Orestie* Aischylos' und in *Agamemnon* Senecas') (Diss.), Athen: 2002, S. 71.

<sup>72</sup> Vgl. ebd., S. XXI.

<sup>73</sup> Vgl. Pohlenz, Max: *Die Griechische Tragödie*, Leipzig u. Berlin: Teubner Verlag 1930, S. 104.

1478), dass das Haus der Tantaliden von einem Dämon verfolgt ist. Iphigenies Opferung, die das darauf folgende Unheil auslöst, ist als Epilog einer langen mythischen Kontinuität, in der Götter und dunkle Mächte agieren, aufzufassen.

Doch schaut man genauer hin, kreist bei Aischylos das Leben nicht wie im Verständnis des homerischen Menschen nur um zwei Pole, einerseits die spontane Rachsucht, Kampfeslust und Gerechtigkeitsgefühl und andererseits das Walten dunkler Mächte. In einem scheinbar von außen bestimmten Leben stellt sich die Frage nach dem Sinn der menschlichen Verantwortung und der persönlichen Schuld an den Geschehnissen.<sup>74</sup> Das religiös- moralische Empfinden schuf das Walten von Dike, die über die menschlichen Taten wacht und die Homer als Gottheit noch unbekannt war.<sup>75</sup> Sie repräsentiert die immanente Gerechtigkeit der Welt, deren Garant der Allherrscher der Götter, Zeus, ist. Im Rahmen dieser Weltordnung sind jedem Pflichten gegenüber seinen Mitmenschen, dem kollektiven Gut auferlegt. Aus diesem Gedanken entsteht ein tief versteckter Zusammenhang zwischen bewusster und vielleicht auch berechtigter (Rache-)Tat und dem daraus folgenden Leiden.

So bildet das erste Chorlied ein Bekenntnis zu Zeus, das in der Erkenntnis gipfelt, dass dieser die Menschen an ihrem Leiden lernen lässt.<sup>76</sup> Agamemnon muss sterben, weil der Kummer einer einzigen Person, Menelaos, wegen seiner buhlerischen Frau keineswegs, worauf der die Verantwortung des Volkes tragende Chor hinweist, das Leiden der Trojaner rechtfertigen kann (*Agamemnon* 1286-1289). Er wird sogar noch schärfer: „τις ποτ’ ἄν εὖξαιτο βροτῶν ἄσινεϊ / δαίμονι φῦναι τὰδ’ ἀκούων; (Wer wohl rühmt sich der Menschen, daß unverletzt / Der Dämon ihn lässt, wenn er dies hört?)“ (*Agamemnon* 1341-1342). Die Mutter, deren Kind widernatürlich stirbt, vergisst dessen Mörder nicht. Aber auch Klytämnestra muss sterben, weil sie mit ihrer Tat, ehe die Zeit erfüllt ist, den gottgewirkten Kreislauf des Lebens durchbricht. Orest wiederum tötet sie nicht nur aus eigenem Rachewunsch, oder weil ihn Apollon dazu antreibt. Es ist nun auch das Rechtsempfinden des Volkes, das dieses Opfer verlangt (*Agamemnon* 1404-1412). Doch Aischylos lässt auch auf die Tat Orests einen Schatten fallen.<sup>77</sup> Im Anschluss an seine Tat wird er von Erinnyen verfolgt. Dem Geiste seiner toten Mutter stehen Göttinnen der Unterwelt zur Seite. Von diesen wird er nur durch ein menschliches Gericht erlöst, das ihn unter Berufung auf die historische Notwendigkeit freispricht und die Erinnyen, nachdem diese in das Rechtsverfahren eingewilligt haben, in Eumeniden verwandelt.

In Sophokles' *Elektra* ist nun das Walten der Dike begründet. Die sophokleische Klytämnestra<sup>78</sup> versucht erstmals, im Wortgefecht mit ihrer Tochter ihr eigenes Verhalten zu verteidigen, und ausführlich die von ihr begangene Ermordung Agamemnons als von der Göttin Dike geboten zu rechtfertigen. Allerdings gelingt es Elektra anschließend, alle Argumente ihrer Mutter über das Gerechte ihrer Tat zu

---

<sup>74</sup> Vgl. ebd., S. 140.

<sup>75</sup> Wie in Fußn. 55 gezeigt, ist Homers Welt in ein „kosmisches Weltverständnis“ eingebettet, wo alles in Beziehung miteinander gebracht wird: Das Rationale mit dem Irrationalen, der Mensch mit den Göttern. Homer, der kein Theologe bzw. Philosoph ist, fragt sich nicht, wie man sich die Verbindung zwischen der Moira, der göttlichen Gerechtigkeit und der menschlichen Verantwortung denken sollte. Aischylos ist derjenige, der sich als Erster um „theoretische“ Probleme des göttlichen Willens, die göttliche Macht und ihre Einschränkungen sowie die menschlichen Rechtsnormen betreffend, sorgt. Vgl. ebd., S. 139.

<sup>76</sup> Vgl. ebd., S. 105.

<sup>77</sup> Vgl. ebd., S. 120.

<sup>78</sup> Vgl. Sophokles: *Elektra*, übers. v. Wilhelm Willige, in: ders.: *Sophokles Dramen*, hg. v. Wilhelm Willige, Zürich: Artemis u. Winkler Verlag 1995 (= Sophokles: *Dramen*, 1 Bd., hg. v. Wilhelm Willige, Bd. 1).

widerlegen und das Trügerische ihrer Scheinbeweise zu offenbaren: Iphigenies Opferung ist nur nachträglich als Begründung herangezogen.<sup>79</sup> Hinter ihrer Tat steht der Ehebruch mit Ägisth. Bei Sophokles geht es nicht so sehr um übermächtige dunkle Mächte und um das Schicksal, sondern um Gemütslagen.<sup>80</sup> Dadurch erhalten die Reflexionen Klytämnestras über die eigene Wesensart eine verstärkte Bedeutung und sind dementsprechend vielfach im Text auffindbar.<sup>81</sup> Auch ihre Ermordung durch Orest geht nicht wie bei Aischylos auf ein Gebot des Gottes Apollon zurück. Orest trifft allein die Entscheidung zur Rache (*Elektra* 32-35). Erst danach fragt er beim delphischen Orakel nach der Art und Weise, nach der die Rache vollzogen wird.<sup>82</sup>

Ganz anders als Aischylos verzichtet Sophokles auf eine Kritik an Apollons Gebot und ein Erscheinen der Erinnyen.<sup>83</sup> Doch den Grund dafür sehe ich nicht in der Absicht Sophokles', den Muttermord als eine objektive Notwendigkeit darzustellen.<sup>84</sup> Darüber hinaus ist nicht Elektra, die Titelheldin, diejenige, die Klytämnestra ermordet. Der allein Verantwortliche für diese Tat ist Orest, der Bruder, der erst gegen Ende des Dramas leibhaftig in Erscheinung tritt. Indem der Dichter die Rachetat an die Peripherie des Dramas verlegt, stellt er die menschliche Individualität und nicht den Muttermord in den Mittelpunkt seines Interesses.<sup>85</sup> Am Ende bricht die Handlung sogar ab, ohne dass man erfährt, was mit Orest geschieht und ob Elektra noch eine Perspektive hat.

Mit dem Übergang zu Euripides ist der Weg von der mythischen zur menschlichen Wirklichkeit deutlicher geworden. Diese Umorientierung vom Mythischen zum Menschlichen, die im Drama Aischylos' ihre ersten Spuren hinterlässt und auch im Drama des Sophokles erkennbar ist, tritt bei Euripides noch schärfer hervor.

Anstatt auf ihrer ursprünglichen Motivation, die sich nur als Schein herausstellt, zu beharren, gibt die euripideische Klytämnestra selbst zu, dass die Opferung der Tochter allein nicht Grund genug gewesen sei, um Agamemnon zu töten. Sogar der Familienfluch hat hier keine die Geschehnisse vorantreibende Macht. Es ist nur das Verhältnis ihres Ehemannes zu Cassandra und ihr Verhältnis zu Ägisth, die sie zum Gattenmord angetrieben haben.

Euripides' Annäherung an den Mythos ist tiefgreifender. Er analysiert wie keiner der beiden anderen antiken Tragiker die menschliche Seele und entblößt deren Ambivalenzen und Tragik. Die Welt, in der er seine Helden agieren lässt, ist unserer noch näher. Agamemnon und Klytämnestra sind nicht länger die glänzenden Herrscher, deren Taten als Glieder einer Kette innerhalb eines Familienfluchs zu verstehen sind.<sup>86</sup> Der Familienfluch bzw. der Wille des Gottes gelten nicht einmal als Vorwand. Euripides zeigt uns „lediglich“ einen untreuen Ehemann und eine schwer getroffene Ehefrau, die ihren menschlichen Schwächen unterworfen sind. Klytämnestras vergangene und gegenwärtige Taten sind von niederträchtigen Instinkten motiviert.

---

<sup>79</sup> Vgl. Weinstock, Heinrich: *Sophokles*, Berlin: Die Runde Verlag 1937, S. 75.

<sup>80</sup> Vgl. Reinhardt, Karl: *Sophokles*, Frankfurt a. M.: Klostermann Verlag 1976, S. 156-157.

<sup>81</sup> Vgl. Diller, Hans: „Über das Selbstbewusstsein der sophokleischen Personen“, in: *Wiener Studien. Zeitschrift für klassische Philologie* 69 (1956), S. 70-85; hier S. 78.

<sup>82</sup> Vgl. Flashar, Hellmut: *Sophokles. Dichter im demokratischen Athen*, München: Beck Verlag 2000, S. 127.

<sup>83</sup> Vgl. Blumenthal, Albrecht von: *Sophokles. Entstehung und Vollendung der griechischen Tragödie*, Stuttgart: Kohlhammer Verlag 1936, S. 198.

<sup>84</sup> Vgl. Vögler, Armin: *Vergleichende Studien zur sophokleischen und euripideischen Elektra*, Heidelberg: Winter Verlag 1967, S. 23.

<sup>85</sup> Vgl. ebd., S. 25.

<sup>86</sup> Vgl. ebd., S. 136.

Die Königin gesteht, dass sie unter der Wirkung des Zornes agiert hat: „Οἱμοι τάλαινα τῶν ἐμῶν βουλευμάτων· / ὥς μᾶλλον ἢ χρῆν ἤλασ’ εἰς ὀργὴν πόσιν. (Elende ich, was habe ich nur ausgeheckt, / denn übers Maß riss mich der Zorn auf meinen Gatten / fort!)“ (*Elektra* 1109-1110).<sup>87</sup> Im Gegensatz zu Aischylos und Sophokles tritt bei der euripideischen Klytämnestra die Begründung in den Hintergrund, dass sie sich in den Dienst der Dike gestellt und daher ihren Mann ermordet hat. Dadurch verliert die Ermordung des Vaters, der seine Tochter getötet hat, das Siegel der Gerechtigkeit. Klytämnestras Tat entspringt dem Zorn gegen ihre unbezähmbare Schwester Helene, wegen derer Taten Agamemnon den Feldzug nach Troja auf Kosten aller – auch seiner Tochter – unternahm, und auf den Ehemann, der sie mit einer anderen, jüngeren Frau in ihrem eigenen Haus betrogen hat. Ihre Tat erscheint als Ausbruch der Wut, wo jede Einsicht über Recht und Unrecht versagt. Sie entspringt keiner religiösen Bindung, sondern ist zweifellos von ihrem persönlichen Gerechtigkeitsempfinden getrieben. Aber genau für diese Tat muss sie büßen.

Auch der *Muttermord* geht ganz anders als bei Aischylos in erster Linie nicht auf den Befehl Apollons zurück, sondern entspringt Elektras egoistischen Motiven, der persönlichen Kränkung. Sie will die Ermordung Klytämnestras und Ägisths, nicht nur weil diese eine ὕβρις begangen haben oder weil der Tote sein Recht verlangt.<sup>88</sup> Es sind die unwürdige Behandlung durch Ägisth und Klytämnestra, die sie erfahren musste, und der von ihnen auferlegte Abstieg von ihrem früheren Status, die sie gedemütigt haben (*Elektra* 135) und den Gedanken an Rache in ihr erwachen ließen. Es ist ihr eigener Schmerz bzw. ihre Notlage<sup>89</sup>, so wie sie diese in der Botschaft an Orest schildert (*Elektra* 300-330), die den Muttermord auferlegen. Die Zuschauer vernehmen Klagen wie die folgenden: „τύχας βαρείας τὰς ἐμάς (von meinem schwerem Los)“ (*Elektra* 301), „αὐτὴ μὲν ἐκμοχθοῦσα κερκίσιν πέπλους (dass mit den Weberschiffchen mühsam selbst ich mir die / Kleider web)“ (*Elektra* 307-308), „αὐτὴ δε πηγὰς ποταμίους φορούμενη (und dass ich selbst vom Flusse Wasser schleppen muss)“ (*Elektra* 309) und „Ἀναίνομαι γυναῖκας οὔσα παρθένος (meid ich der Frauen Umgang, da ich Jungfrau bin)“ (*Elektra* 311). Die Bedingungen, unter denen der Muttermord vollzogen wird, zeigen, dass, obwohl an der Gerechtigkeit des Muttermordes kein Zweifel besteht, diese Tat doch entheroisiert wird.<sup>90</sup> So ist der Tatort nicht der imposante Palast der Atriden, sondern die Hütte eines Hirten. Diese verwandelt sich beim Eintritt der ahnungslosen Klytämnestra in einen Schlachthof. Die Intrige (Sophokles’) wird hier (bei Euripides) zum hinterlistigen Betrug.

Angesichts dieser anthropozentrischen Wende, die sich unter den drei Tragikern abzeichnet, möchte ich einen Aspekt, der diese Umorientierung stützt, nicht unerwähnt lassen: den ursprünglichen Grund des Bösen. Interessanterweise wird dieser beim Übergang von Aischylos zu Sophokles und Euripides auf die immer ältere Generation verschoben. Bei Aischylos ist das ursprüngliche Verbrechen, in dem alle folgenden Schandtaten wurzeln, frisch, da dieses von Cassandra und dem Chor auf die „cena Thyestea“ zurückgeführt wird (*Agamemnon* 1191-1193, 1215-1225). Bei Sophokles ist gemäß den Worten des Chores wieder der Vater von Atreus, Pelops, der Schuldige (*Elektra* 504-507). Bei Euripides liegt der ursprüngliche Grund des Bösen,

<sup>87</sup> Vgl. Euripides: *Elektra*, übers. v. Kurt Steinmann, Stuttgart: Reclam Verlag 2005, S. 61.

Über die Klytämnestra in Euripides vgl. Harder, Ruth, *Die Frauenrollen bei Euripides* S. 328-330.

<sup>88</sup> Vgl. Zürcher, Walter: *Die Darstellung des Menschen im Drama des Euripides*, Basel: Reinhardt Verlag 1947, S. 115.

<sup>89</sup> Vgl. ebd., S. 115.

<sup>90</sup> Vgl. Matthiessen, Kjeld: *Die Tragödien des Euripides*, München: Beck Verlag 2002, S. 130.



wie dies in den Worten des Bauern zum Ausdruck kommt, in einem noch weiter zurückliegenden Zeitpunkt. Schuldig ist nun Tantalos, der Vater von Pelops, der die Götter beim Gastmahl beleidigt hat (*Elektra* 10-11). Die Unterwerfung der im Gastmahl auftauchenden Figuren unter die übernatürlichen Mächte, so wie man das von Aischylos kennt, verblasst. Dadurch bestätigt sich meines Erachtens die Behauptung, dass der von Klytämnestra begangene Gattenmord sowie der von Elektra und Orest begangene Muttermord bei Euripides viel deutlicher als bei den anderen Tragikern als eine individuelle, aus persönlichen Motiven entsprungene Tat erscheint. Paradoxerweise unterliegt bei Euripides die nur ihren tiefsten Instinkten folgende Klytämnestra wie ihre aischyleische Vorläuferin am Ende doch einer enorm starken, unbestimmbaren Macht. Dabei handelt es sich jedoch nicht um das Schicksal im Sinne einer übernatürlichen Macht wie in *Agamemnon*, sondern um eine biologisch-natürliche Vorbestimmtheit: ihrer zutiefst menschlichen Gefühlswelt. Diese hat ihren Ursprung nicht in etwas Höherem, dem Menschen Unerreichbaren, sondern ist etwas tief im Menschen Steckendes.<sup>91</sup>

Die vorangegangenen Betrachtungen bezüglich der Motive Klytämnestras und speziell die beim Übergang von Aischylos zu Sophokles und Euripides feststellbare fortschreitende Aufdeckung der menschlichen Natur bieten Anknüpfungspunkte für folgende Dichtergenerationen, so auch für Hofmannsthal, und werden von diesem weiter, auch schonungsloser bearbeitet. Es bleibt herauszufinden, ob der von Euripides gestreute Verdacht hinsichtlich der Existenz einer dunklen Seite im Menschen bei Hofmannsthal zur Gewissheit wird. Besondere Aufmerksamkeit muss auf die zeitgenössischen philosophischen und psychoanalytischen Theorien um 1900 gerichtet werden, die die Existenz des Unbewussten und die verschiedenen darin um die Herrschaft ringenden Triebe sowie die daraus entstehende Perspektivität jeder moralischen Wertung wissenschaftlich nachgewiesen haben.

#### Die Darstellung der Persönlichkeit

Aus den hinter Klytämnestras Tat stehenden Motiven sind wichtige Schlussfolgerungen zu ziehen, die gewisse Rückschlüsse auf ihre Persönlichkeitsstruktur bei jedem der drei Tragiker hinter der enigmatischen, gefährlich erscheinenden Fassade erlauben.

In der Auseinandersetzung der aischyleischen Klytämnestra mit dem Chor erkennt man, dass der Mensch in seinem Verhältnis zu Gott untersucht wird. Im Mittelpunkt des Interesses steht die Frage nach den Motiven des menschlichen Handelns und nach der daraus resultierenden Schuld „im Rahmen einer groß angelegten Theodizee“.<sup>92</sup> Aischylos lässt uns seine Klytämnestra, diese mit ihren Taten die Handlung beherrschende Frau, als individuelle Persönlichkeit allerdings kaum kennenlernen. Sie ist in unerreichbare Höhe erhoben. Er fragt nicht danach, wann und wie sich der Gedanke über den Gattenmord in ihrer Seele eingenistet hat. Sobald sie die Szene betritt, steht sie vor uns als ein unheimliches Weib, fest entschlossen, ihren Mann zu ermorden. Als sie kurz darauf mit dem Mordbeil in dämonischer Größe auftaucht, hört man von ihren Motiven. Aber auch an dieser Stelle senkt Aischylos den Blick nicht wie ein Psychologe in diese Figur;<sup>93</sup> er untersucht nicht die inneren Vorgänge, die sich nach der Opferung ihrer Tochter durch die Hand des Vaters tief in

<sup>91</sup> Vgl. Esselborn, Karl: *Hofmannsthal und der antike Mythos*, München: Fink Verlag 1969, S. 175.

<sup>92</sup> Vgl. Zimmermann, Bernhard: „Sophokleische Charaktere. Aias, Antigone, Oidipus“, in: *Freiburger Universitätsblätter* 44 (2005), S. 25-45; hier S. 25.

<sup>93</sup> Vgl. Pohlenz, Max, *Die Griechische Tragödie* S. 103-104.

Klytämnestra vollzogen haben.<sup>94</sup> Vielmehr präsentiert sie sich auf der Bühne fast wie eine epische Heldin ohne Dilemmata, ohne Bedenken und Ängste; die Entscheidung wird getroffen und die Tat vollzogen (*Agamemnon* 1380-1398)<sup>95</sup>.

Sophokles seinerseits verlagert den Konflikt. Er richtet den Blick auf den „Menschen in Extremsituationen“.<sup>96</sup> Der Dichter beleuchtet in der Klytämnestra-Elektra-Szene seine Klytämnestra und Elektra aus einem neuen Blickwinkel. Diese Szene geht in ihrer stichomythischen Art über die Darstellung bei Aischylos hinaus. Sie stellt zwei sich ihres tatsächlichen Verhaltens und ihrer Werte bewusste Personen gegenüber. Die starke Gegenspielerin Elektras, Klytämnestra, ist sich ihrer selbst bewusst und redet von diesem Wissen. Sie handelt so und nicht anders aufgrund ihres Wesenskerns, der unberührt bleibt,<sup>97</sup> und trägt so allein die Konsequenzen ihres Verhaltens. Das drückt sich in ihrer Unnachgiebigkeit, in ihrem Versuch, Elektra von der Gerechtigkeit ihres Handelns zu überzeugen, und dadurch ihre Tat bzw. ihr Wesen zu bewahren, aus. Außerdem bleibt sie völlig unbeeindruckt von den Anklagen Elektras, ebenso wie diese später, trotzdem sich ihre Schwester Chrysothemis ihrem Entschluss, ihre Mutter allein zu töten, entgegenstellt. Bei Aischylos fällt die Kontrastierung Elektras mit ihrer Mutter und Schwester komplett aus.

Im Vergleich zu der aischyleischen Klytämnestra erscheint sie bei Sophokles eher als ein von inneren Zwängen, als von äußeren Einflüssen gelenkter Mensch. Ihre Entscheidung ergibt sich aus ihrem Ethos: „Ἐξ ἐμοῦ (τέθνηκεν)· καλῶς / ἔξοιδα· τῶνδ’ ἄρνησις οὐκ ἔνεστί μοι· / ἡ γὰρ Δίκη νιν εἴλεν, οὐκ ἐγὼ μόνη. (Er sei durch mich gestorben. Ja, durch mich, ich weiß es wohl, / und dies zu leugnen hab ich nicht im Sinn. / Gerechtigkeit nahm ihn hinweg, nicht ich allein.)“ (*Elektra* 526-528). Unterstrichen wird dies noch dadurch, dass sie versucht, ihr Handeln zu rechtfertigen, indem sie sich einer Selbstreflexion unterzieht.

Auch bei der euripideischen Klytämnestra dient die Selbstreflexion der Rechtfertigung. Doch im Gegensatz zu Sophokles ist die Selbstverteidigung der euripideischen Klytämnestra kein Selbstzweck, sondern nur ein Mittel zu einem weiteren Zweck.<sup>98</sup> Hinter der Selbstcharakteristik der euripideischen Klytämnestra stecken tiefere und komplexere Motive.<sup>99</sup> So versucht Klytämnestra ihrer Tochter das Gesicht, das sie gern hätte, zu zeigen – indem sie unter anderem zum ersten Mal detailliert ihre tiefen Gefühle nach der Opferung Iphigenies und Agamemnons Ehebruch beschreibt –, um das Verhältnis zu ihrer Tochter wiederherzustellen. Die menschlicher gezeichnete Klytämnestra Euripides’, die nichts von der aischyleischen dämonischen Größe verrät, bekundet sogar Mitgefühl für ihre lumpentragende Tochter (*Elektra* 1102-1106). Nach alldem, was Elektra erleiden musste und Klytämnestra über sich ergehen ließ, ist die Königin gern bereit, ihrer Tochter zu helfen. Klytämnestra sagt sogar, dass sie ihre Tochter in der Vergangenheit immer wieder vor Ägisth beschützt hat (*Elektra* 27-30). Doch verhält sie sich so anteilnehmend und verständnisvoll nicht (nur), in den Worten des Bauern, aus

<sup>94</sup> Vgl. Roshdy, Mohamed, *Die Rolle der Frau* S. XXI.

<sup>95</sup> Vgl. Pohlenz, Max, *Die Griechische Tragödie* S. 104. In diesen Versen schildert Klytämnestra detailliert, wie sie ihren Mann ermordet hat. So sagt sie: „So seines Lebens Geist gibt er von sich im Sturz, / Und aus nun blasend jäh und scharf des Blutes Strahl, / Trifft er mit dunklem Tropfen mich blutroten Taus.“ (*Agamemnon* 1388-1394).

<sup>96</sup> Vgl. Zimmermann, Bernhard: „Sophokleische Charaktere“ S. 25.

<sup>97</sup> Vgl. Hose, Martin: *Euripides als Anthropologe* S. 6.

<sup>98</sup> Vgl. Diller, Hans: „Menschendarstellung und Handlungsführung“, in: *Antike und Abendland* 6 (1957), S. 157-169; hier S. 159.

<sup>99</sup> Vgl. ebd., S. 168.

mütterlicher Liebe für sie, sondern weil sie Angst vor der gesellschaftlichen Entrüstung hat, falls sie zuließe, dass ihr eigenes Kind ermordet würde. Lediglich aus Sorge um ihr eigenes Überleben erlaubt sie nicht, dass der in die Fremde weggeschickte Orest wieder nach Hause kommt. Sie selbst gesteht, dass sie Angst vor seiner Wut hat (*Elektra* 1114).

Es zeigt sich, dass die Persönlichkeit der euripideischen Königin nicht auf einen einzigen, simplen Charakterzug reduziert ist, sondern sehr komplex und kompliziert und damit menschlich gezeichnet ist.<sup>100</sup> So ist nach der Überspannung der Leidenschaft der seelische Zusammenbruch Klytämnestras zu sehen. Sie ist die einzige der antiken Vorläuferinnen der hofmannsthalschen Klytämnestra, die ihre Tat bereut. Ihre Gewissensbisse, dramatisch unmotiviert, aber von psychologischem Realismus geprägt, wollen sich nicht zu einer inneren Einheit fügen. Ihre Gebrochenheit scheint tiefer zu gehen, wenn man die ihre Haltung mit der konsequenten Haltung ihrer Vorläuferinnen, insbesondere der sophokleischen, vergleicht. Letztere drückt sich vor der Verantwortung: „Ἐγὼ μὲν οὖν οὐκ εἰμὶ τοῖς πεπραγμένοις δύσθυμος (Ich kann drum keine Reue wegen meiner Tat / empfinden;)“ (*Elektra* 549-550).

Bei Sophokles beharrt Elektra dann auch darauf, dass ihre uneinsichtige Mutter von einem Gericht verurteilt wird. Sie ist die Dikedienerin, die das ungerechte Verhalten ihrer Mutter aufdeckt. Was für Elektra eine Selbstbewahrung und Erfüllung ist, das ist für die Königin nur Niederlage. In Euripides dagegen ist nicht nur die Dekadenz Klytämnestras, sondern auch Elektras ausweglose Situation viel schärfer als bei Sophokles gezeichnet. Es ist nicht zu übersehen, dass Elektra so wie früher Klytämnestra nicht über ihre Tat triumphiert, sondern in einem neuen Alptraum leben muss, dem der Schande und der Schuld.<sup>101</sup>

Vor diesem Hintergrund bestätigt sich die Bemerkung Aristoteles' in seiner *Poetik* (1460 b 337), dass Euripides im Gegensatz zu Sophokles die Menschen nicht so formt, wie sie sein sollten, sondern wie sie wirklich sind. Euripides vertieft das psychologische Interesse Sophokles',<sup>102</sup> das sich auf die Ganzheit einer Figur konzentriert, indem er die Fragen des Gewissens zur Seite schiebt. Daraus entsteht die Uneinheitlichkeit des Ethos bei Klytämnestra, Elektra und Orest.<sup>103</sup> Er analysiert die Emotionen in einer bestimmten Szene bis ins kleinste Detail und veranschaulicht die Auswirkungen des Handelns auf die Seele und auf die zwischenmenschlichen Beziehungen.<sup>104</sup> Bei Euripides sind die Charaktere stärker als bei den anderen antiken Tragikern individuell geprägt und psychologisch deutbar; ihre Beziehungen zueinander und ihr Verhalten erweisen sich als ambivalent, vielschichtig und von vielen Brechungen geprägt. Genau in dieser Entwicklung hin zu einer individuellen Charakterdarstellung bietet sich späteren Dichtergenerationen, die das Augenmerk auf die inneren Vorgänge im Menschen legen, ein wichtiger Anknüpfungspunkt.

---

<sup>100</sup> Vgl. Kuch, Heinrich: „Formen des Menschenbildes bei Euripides“, in: *Der Mensch als Mass der Dinge*, hg. v. Reimar Müller, Berlin: Akademie Verlag 1976, S. 283-307; hier S. 284.

<sup>101</sup> Vgl. Zürcher, Walter, *Die Darstellung des Menschen im Drama des Euripides* S. 128-129.

<sup>102</sup> Vgl. ebd., S. 147.

<sup>103</sup> Vgl. ebd., S. 133-134.

<sup>104</sup> Vgl. Kuch, Heinrich: „Formen des Menschenbildes bei Euripides“ S. 284.

In der direkten Mutter-Tochter-Auseinandersetzung bei Sophokles lassen sich gleichzeitig zwei ganz unterschiedliche Haltungen gegenüber der Vergangenheit herauslesen: Mneme und Lethe. Elektra ist diejenige, die den Mord an ihrem Vater Agamemnon nicht vergessen kann, und Klytämnestra ist diejenige, die ihre Tat vergessen will. Klytämnestra betet zum Gott Apollon, dass sie die wiederkehrenden Alpträume, in denen sie den von ihrer Hand ermordeten Agamemnon sieht, für immer loswerde. Elektra ihrerseits will über mehrere Verse hinweg die Ungerechtigkeit der Ermordung ihres Vaters beweisen.

Beim Übergang zu Euripides deutet sich eine Abweichung von diesem thematischen Schwerpunkt an. Agamemnons Gattin versucht nicht wie bei Sophokles, die Dämonen ihrer Vergangenheit loszuwerden, indem sie ihre Tochter von der Gerechtigkeit der von ihr begangenen Gattenermordung zu überzeugen sucht und Apollon um Hilfe bittet. In Euripides erwähnt Klytämnestra gar nichts von Alpträumen und ist nun mit ihrer Vergangenheit versöhnt. Sie erkennt sogar ihre eigenen Fehler der Vergangenheit. Auch Elektra ist nicht auf die Vergangenheit fixiert. Vielmehr schildert sie hier ausführlich den Einfluss, den die Taten ihrer Mutter auf sie haben (*Elektra* 1086-1087). Es ist die daraus für sie entstandene gegenwärtige Notlage, und nicht wie bei Sophokles vor allem das Ungerechte der mütterlichen Tat (*Elektra* 560-561, 579-581), auf das sich ihr Interesse und das Gespräch mit ihrer Mutter beschränken.

Hat Hofmannsthal die Haltungen speziell der sophokleischen Tochter und Mutter der Vergangenheit gegenüber – krampfhaft Fixierung auf die Vergangenheit und ihr Gegenteil – in seiner *Elektra* gebraucht? Bleibt bei dieser Haltung der moralische Anstrich erhalten und wie wird dieser vom Dichter der Moderne aufgewertet? Diese Fragen gewinnen umso mehr Gewicht, wenn man berücksichtigt, dass Hofmannsthal von der zeitgenössischen kulturellen Strömung der Dekadenz und deren widersprüchlicher Haltung gegenüber der Vergangenheit beeinflusst gewesen ist: einerseits von der Flucht vor der Vergangenheit und andererseits von der mit Obsession betriebenen, tiefen Analyse der Vergangenheit.

#### Die Mutter-Tochter-Beziehung

Um den Charakter der antiken Klytämnestra besser verstehen zu können, muss man auch ihre Beziehung zu ihrer Tochter Elektra, wie sie sich bei den drei Tragikern darstellt, näher betrachten.

Die aischyleische Klytämnestra trifft zwar kein einziges Mal ihre Tochter Elektra. Allerdings wirkt ihr Auftreten so erschütternd und mächtig, dass man ihr Züge einer archaischen Mutter zuschreiben kann. Sie entpuppt sich als ein androgynes und allmächtiges Wesen, teils unersetzbar und teils zerstörerisch, willkürlich und unergründlich.

Schon mit den ersten Worten in *Agamemnon* ist sie als die unbestreitbare Herrscherin dargestellt, die ihr Umfeld dominiert. Vom Wächter als „ἀνδρόβουλος (manngemutes)“ (*Agamemnon* 11) und vom Chor als ein Weib, das „κατ’ ἀνδρα σώφρων’ εὐφρόνως λέγει[ς] (wie ein Mann: Besonnenes, wohlgesinnt spricht[s]t)“ (*Agamemnon* 351), beschrieben, nimmt sie die Züge eines matriarchalischen Geschöpfes an. Es ist ihr erlaubt, angesichts der Absenz des Herrschers ihre religiösen



und moralischen Überzeugungen kundzutun (*Agamemnon* 338-340).<sup>105</sup> An manchen Stellen scheint sie sogar die oberste Gewalt Agamemnons völlig zu ersetzen, wenn sie beispielsweise als die alleinige Herrscherin ihren Untertanen etwas Wichtiges für das Schicksal des Landes mitteilt bzw. dem Chor – bestehend aus dem Ältestenrat von Argos – von der triumphalen Eroberung Trojas durch die Griechen und der Rückkehr der Söhne bzw. der Enkelsöhne berichtet (*Agamemnon* 249-252).<sup>106</sup> Darüber hinaus gesteht der Chor, dass Klytämnestra „Ἀπίας γαίης μονόφρουρον ἔρκος (unserem Heimatland einzig Schutz und Schirm)“ (*Agamemnon* 264-267) sei. Der Neuigkeit vom Sturz Trojas folgt die detaillierte Beschreibung des Ausmaßes der gewaltigen Katastrophe, die von Agamemnon, dem Anführer der Griechen, im Voraus geplant und unter seinen Befehlen ausgeführt wurde. Viele Menschen fielen zum Opfer. Indem aber Klytämnestra später im Stück *Agamemnon*, den großen Eroberer Trojas, schlachtet, erweist sie sich als eine allmächtige Frau. Sie wirkt sogar noch blutrünstiger als der große Feldherr, da sie außer ihren Mann noch Cassandra, die Priesterin des Gottes Apollon, ermordet.

So steckt selbst hinter ihren Liebesbekundungen gegenüber Agamemnon, in denen sie schildert, wie besorgt sie um das Leben ihres Mannes während seiner Abwesenheit in Troja gewesen war (*Agamemnon* 863-868), das kalte Kalkül einer machtbewussten und listigen Frau. Schließlich will sie ihren Mann ins Haus locken, wo ihn die tödliche Axt erwartet. Zu diesem Zweck ist sie zu allem fähig; etwa dem Mann, der eine andere, jüngere Frau als seine Mätresse ins Haus mitbrachte, die Verliebte vorzutäuschen, ferner noch dem Mörder ihres Kindes für seine Errungenschaften zu schmeicheln. Sie verfügt sogar über die Souveränität, Agamemnon zu ironisieren, Amphisemien zu gebrauchen; Begriffe, die in einem ganz anderen Zusammenhang stehen, als in demjenigen, in den Agamemnon sie bringt. So sagt Klytämnestra vor Agamemnon: „τοτ’ ἤδη ψῦχος ἐν δόμοις πέλει / ἀνδρὸς τελείου δῶμ’ ἐπιστροφωμένου. / Ζεῦ, Ζεῦ τέλειε, τας ἐμὰς εὐχὰς τέλει / μέλοι δε τοι σοὶ τῶνπερ ἂν μέλλῃς τελεῖν. (dann schon stellt Kühlung in dem Haus sich ein, / Kehrt nur der Herr, Vollender seines Werts, zurück. – / Zeus, Zeus Vollender, meiner Wünsche Ziel vollend! / Empfohlen sei dir, was du willst vollendet sehn!)“ (*Agamemnon* 971-974).

Das Bild von Klytämnestra als allmächtige Herrscherin wird durch einen Vergleich mit Elektra, die erst in den *Choephoren* auftritt, noch untermauert. Faktisch als Sklavin unter dem Chor der trojanischen Gefangenen auftauchend macht sie sich auf den Weg zum Grab ihres Vaters. Sie wird dorthin von der wegen eines Alptraums beunruhigten Klytämnestra geschickt, um, unterstützt von den *Choephoren*, Libationen auf das Grab zu gießen. Im Gegensatz zu ihrer Mutter erscheint Elektra ohne Mut, ohne Eigeninitiative, völlig passiv, lediglich gehorchend und ausführend. Sie verkörpert das Bild der untergeordneten Frau, deren Leben ganz dem Gehorsam, der emotionalen Hingabe, der Trauer und dem Jammer, sowie der Erhaltung des Familienherdes gewidmet ist.<sup>107</sup>

Die fragile Elektra scheint von der Präsenz ihrer allmächtigen Mutter abhängig zu sein. Trotz der Drangsal, die Elektra in ihrer Nähe droht, befriedigt Klytämnestra dennoch ein ganz wesentliches Grundbedürfnis Elektras: Schutz vor äußeren Gefahren. In Aischylos’ *Choephoren* wird neben der Abhängigkeit Elektras von

<sup>105</sup> Beispielsweise, wenn sie ihre Meinung äußert, dass die Griechen nach ihrem Sieg gegen die Trojaner die einheimischen Götter und die Tempel respektieren müssen (*Agamemnon* 338-340).

<sup>106</sup> Vgl. Roshdy, Mohamed, *Die Rolle der Frau* S. 38.

<sup>107</sup> Vgl. Georgousopoulos, Kostas: *Ηλέκτρες* (Die Elektren), Athen: Megaro Moussikis 2007, S. 9.

Klytämnestra als Trägerin des Sozialsystems auch auf die biologische Abhängigkeit Elektras und ihrer Geschwister von Klytämnestra angespielt. So fleht Klytämnestra am Ende dieses Stücks Orest, bei der Brust, die ihn gesäugt hat, um Schonung (*Choephoren* 908; 928) an. Dadurch wird hervorgehoben, dass Klytämnestra ihnen einst die Teilhabe am menschlichen Dasein ermöglicht hat und dass Elektra sowie ihre Geschwister als Kinder durch das Primärbedürfnis der Nahrung auf ihre Mutter angewiesen waren. Von ihr hingen einst ihr Überleben und ihre weitere Entwicklung ab. Klytämnestra erlebt ihre Kinder als einen Teil ihres eigenen Körpers, über den sie beliebig verfügen kann. Daher kann sie jegliche Loslösungsbestrebungen ihrer Kinder nicht erlauben bzw. ertragen.

Auch bei der sophokleischen *Elektra* sind Mutter und Kind, die hier aufeinander treffen, sehr eng verbunden, allerdings handelt es sich weniger um eine physische, als vielmehr um eine geistige und moralische Abhängigkeit: „Εἰ γὰρ πέφυκα τῶνδε τῶν ἔργων ἴδρις, / σχεδὸν τι τὴν σὴν οὐ καταισχύνω φύσιν. (Wenn ich in solchen Dingen wohlerfahren bin, / mach ich wohl schwerlich Schande dir und deiner Art!)“ (*Elektra* 608-609).<sup>108</sup> Dieser Satz lässt erkennen, dass Klytämnestra eher eine negative Vorbildfunktion für ihre Tochter hat. Gleichzeitig ist in dieser Zweierbeziehung ein Dritter ständig präsent. Elektra scheint sehr eng (auch) mit ihrem Vater verbunden gewesen zu sein. Deshalb versucht sie beim Gespräch mit ihrer Mutter, ihren Vater zu verteidigen und zu rehabilitieren, und handelt damit ganz anders als ihre aischyleische Vorläuferin. Auf der anderen Seite scheint die sophokleische Klytämnestra nicht die Eindringlichkeit und die Kraft der aischyleischen Version zu haben. Die Grundlage ihrer Macht wankt. Sie wirkt schamlos böse, während Ägisth nicht einfach ein Exekutivorgan, sondern ein „businesspartner“ ist, der immer mehr von Agamemnons Eigentum beansprucht.<sup>109</sup> Er trägt die Kleidung, er sitzt auf dem Thron, er vollzieht die religiösen Pflichten, er schläft mit der Frau des ermordeten Agamemnons (*Elektra* 266-275). Aus der am Anfang des Gesprächs mit Elektra selbstbeherrschten Königin (*Elektra* 556-557) ist kurz vor Ende eine Frau mit zerrütteten Nerven geworden,<sup>110</sup> die jedes Argument aus der Verteidigungsrede ihrer Tochter nur weiter reizen kann (622-624). Sie zeigt keinerlei Mitleid für ihre Tochter (*Elektra* 612). Diese mit Ehebruch und Mord besudelte Unmutter, erfleht sogar vom Gott des Lichtes den Tod der beiden Kinder, und ganz anders als bei Aischylos zeigt sie keine Spur von Trauer nach der Botschaft über Orests Tod (*Elektra* 773-787).<sup>111</sup>

In der *Elektra* des Euripides ist nichts von der Exklusivität der Mutter-Tochter-Beziehung übrig geblieben. Elektra hat sich aus der früher symbiotisch dargestellten Beziehung zu ihrer Mutter gelöst. Diese wiederum ist der titanischen Größe der *Orestie* und der Erbarmungslosigkeit der sophokleischen Klytämnestra beraubt. Die Mutter Klytämnestra muss auf den größten Teil ihrer Kontrolle über die Tochter verzichten. Sie muss diese nun, wie sie selbst gesteht, mit dem Vater teilen. Sie selbst gibt zum ersten Mal zu, dass auch der Vater eine genauso enge Beziehung zu der Tochter haben kann: „Ὡ παῖ, πέφυκας πατέρα σὸν στέργειν αἰεὶ / ἔστιν δὲ καὶ τόδ’· (Stets bist du, Kind – dir ist’s Natur –, dem Vater zugeneigt. / So ist’s.)“ (*Elektra* 1102-1103). Elektra scheint selbstständiger als ihre Mutter und sogar in der Lage, die

<sup>108</sup> Vgl. Antonopoulou, Anastasia: *Η Ηλέκτρα του Hugo von Hofmannsthal ως παραγωγική πρόσληψη της ομώνυμης τραγωδίας του Σοφοκλή* (Die *Elektra* von Hugo von Hofmannsthal als produktive Rezeption der gleichnamigen Tragödie von Sophokles) (Diss.), Athen: 1992, S. 29.

<sup>109</sup> Vgl. Georgousopoulos, Kostas, *Die Elektra* S. 9-11. Vgl. Weinstock, Heinrich, *Sophokles* S. 78.

<sup>110</sup> Vgl. Kunst, Karl: *Die Frauengestalten im attischen Drama*, Wien u. Leipzig: Braumüller Verlag 1922, S. 75.

<sup>111</sup> Vgl. Weinstock, Heinrich, *Sophokles* S. 76.

noch ganz enigmatischen Absichten und wahren Gefühle der aischyleischen Klytämnestra zu entblößen (*Elektra* 1068). Nicht nur wünscht sie, wie bei Sophokles, den Mord an Klytämnestra, vielmehr hilft sie dabei bzw. plant die Intrige, um Klytämnestra in ihre Hütte zu locken. Dadurch übernimmt sie die Hauptrolle von Orest und tritt in den Vordergrund. Gerade als dieser vor der Furchtbarkeit der Aufgabe zurücktritt, an der Person seines Auftraggebers zweifelt und von kaltblütigem Mord spricht (*Elektra* 971, 973, 975, 977), verhilft ihm Elektra letztlich über seine Bedenken hinweg zur Entscheidung, da sie von reiner gerechter Rache spricht. Sie nimmt ihn ohne Angst und Erschütterung an die Hand und führt ihn in die Hütte, in die kurz danach Klytämnestra treten wird. Voller Sarkasmus geleitet sie ihre ahnungsvolle Mutter in die Verderbnis und begibt sich somit ins Niedrige, Lieblose und Unmenschliche.

Diese Entwicklung, die die Mutter-Tochter-Beziehung in den drei Tragikern erfährt, wird bei Hofmannsthal noch weiter fortgeführt werden – inwiefern, wird der direkte Vergleich ergeben. Soviel sei bereits an dieser Stelle gesagt: Er steht unter dem Einfluss der zeitgenössischen Versuche der Soziologie, vermittelt des literarischen antiken Stoffs unter den verschiedenen Schichten des Mythos Relikte einer archaischen, historischen Epoche zu finden und dadurch die gesamte Entwicklung des Menschengeschlechts verfolgen zu können. Darüber hinaus ist die Mutter-Tochter-Beziehung in Wien um die Jahrhundertwende auch in psychologischer Hinsicht interessant. Neben der Motivation, Entwicklung und dem Ausgang des Klytämnestra-Elektra-Gesprächs, die es uns erlauben, diese komplizierte, vielschichtige Beziehung besser zu durchdringen, kann man auch den Grad der Abhängigkeit in der Mutter-Tochter-Beziehung an dessen Verlauf ablesen.

So traut sich die aischyleische Elektra noch nicht zu, sich mit ihrer allmächtigen Mutter auseinanderzusetzen. Erst ihre sophokleische und euripideische Nachfolgerin fühlt sich dazu in der Lage. Bei beiden handelt es sich um ein Streitgespräch. Allerdings gibt es markante Unterschiede.

Bei Sophokles entspinnt sich dieses Gespräch ganz natürlich aus der Situation heraus.<sup>112</sup> Die durch ihre Alpträume ohnehin schon gereizte Klytämnestra lässt sich in das Gespräch verwickeln, da die Vorwürfe Elektras sie zu Entgegnungen anstacheln, geradezu provozieren. Aber auch Elektra ist auf eine Konfrontation vorbereitet, hat sie doch kurz zuvor erfahren, dass sie von Ägisth eingesperrt werden soll. Beide sind von dem drängenden Bedürfnis nach Rechtfertigung zum Gespräch mit dem Gegenüber herausgefordert.<sup>113</sup> Beide versuchen, wie schon angedeutet, im Verlauf des Gesprächs ihre Position zu rechtfertigen und die des Anderen mit sachlichen, bereits gut durchdachten Argumenten zu widerlegen, was sie zu erneuter Gegenrede veranlasst. Die Wut steigt fortschreitend, doch kommt es nicht zur Gewalt. Es handelt sich um ein zivilisiertes Streitgespräch mit konträren Meinungen, in dem Argumente ernsthaft und konsequent ausgetauscht werden. Beide Frauen gehen rational mit ihrem gegenseitigen Hass um. Kurz vor dem Ende des Gesprächs triumphiert Elektra aus Rechtsgründen über ihre Mutter. Die Kontraste zwischen beiden sind sehr stark. Rächerin steht gegen Verbrecherin. Die Grenzen sind unüberwindbar.

Bei Euripides erfahren die Gefühle eine Enttabuisierung bzw. werden sie überspitzt geäußert. Das Streitgespräch beginnt völlig unerwartet. Es entzündet sich an einer zufällig hingeworfenen Bemerkung Elektras (*Elektra* 1008-1009). Elektra wird von einem sich plötzlich entladenden Hassgefühl überwältigt. Die übersteigerte Reaktion

---

<sup>112</sup> Vgl. Vögler, Armin, *Vergleichende Studien* S. 43, 181.

<sup>113</sup> Vgl. ebd., S. 43-44.

wirkt allerdings unangemessen bzw. geradezu unbegründet, hat sich Klytämnestra doch schon seit langem von ihrer vergangenen Tat distanziert.<sup>114</sup> Darüber hinaus bringen Elektras feindliche Worte ihren Plan, ihre Mutter in die Hütte zu locken, in Gefahr. Genau diese Überreaktion offenbart die Tiefe der Gefühle Elektras, die nicht mehr zu bändigen und hinter gut strukturierten Argumenten zu verstecken sind. Je mehr sich Klytämnestra von der Vergangenheit entfernt, desto mehr beharrt die Tochter darauf, ihre Mutter an Aspekte ihrer Vergangenheit zu erinnern, die sie bereut hat, vor denen sie Angst hat. Es gibt keine Steigerung, sondern eine Enthüllung des tieferen, seelischen Kerns beider Frauen. Elektra hasst ihre Mutter, und Klytämnestra ist resigniert. Sie will sich mit manchen ihrer Feinde versöhnen (Tochter) und manchen vom Haus fernhalten (Sohn), um einfach ihre Ruhe zu haben.

Bei Euripides gewinnt die Mutter-Tochter-Beziehung an Vielschichtigkeit. Ihre Kontrastierung fällt nicht so deutlich aus wie bei Sophokles. Elektra ist nicht nur Opfer, sondern auch Mörderin. Klytämnestra ist nicht nur eine schuldige Mutter, sondern auch ein resignierendes Opfer. Der Schein der Einen ist das Sein der Anderen und umgekehrt. Die Frage, wer die Gute oder die Böse ist, kann nicht eindeutig beantwortet werden.

Die Übersteigerung der negativen Gefühle, sowie die Aufhebung der Distanz zwischen einer Mörderin und einem Opfer könnten für Hofmannsthal nicht nur inhaltlich, sondern auch von den Gestaltungsmöglichkeiten her von besonderem Interesse sein, da um die Jahrhundertwende alle Gefühle, auch die tiefsten bzw. abscheulichsten, ohne Prüderie auf die Bühne gebracht und im Körper bzw. im Gesicht des Schauspielers gezeigt werden.

## Der Traum

Die Beziehung zu ihrer Tochter wird auch im Traum Klytämnestras verarbeitet.

So ist im Traum der aischyлейschen Klytämnestra, in dem sie eine Schlange gebiert und stillt, die rein sinnliche Interaktion zwischen Mutter und Kind bzw. das Abhängigkeitsverhältnis des Kindes von der Mutter in den Fokus gerückt. In den Träumen der sophokleischen Klytämnestra taucht laut Chrysothemis die Figur Agamemnons, des Vaters, auf, was man aber schon viel früher vom Chorlyriker Stesichoros<sup>115</sup> in seiner im Athen des 5. Jahrhunderts äußerst populären *Oresteia*<sup>116</sup> erfährt. Ihr entstammt das folgende Fragment, das sich auf den Traum Klytämnestras bezieht:

ταῖ δὲ δράκων ἐδόκησε μολεῖν κάρα βεβρωμένον  
ἄκρον, ἐκ δ' ἄρα τοῦ βασιλεὺς Πλεισθενίδας ἐφάνη.  
(*Poetarum melicorum graecorum fragmenta* 211)

Ihr erschien ein Drachen mit blutbesudelmtem Kopfe; Sie  
erkannte in ihm Fürst Agamemnon sogleich.  
(*Griechische Lyrik* 85)

<sup>114</sup> Vgl. ebd., S. 181.

<sup>115</sup> Vgl. Stesichoros: „Fragmente aus der *Oresteia*“, übers. v. Gerhard Wirth, in: *Griechische Lyrik. Von den Anfängen bis zu Pindar*, hg. v. Gerhard Wirth, Glückstadt: Rowohlt Verlag 1963 (Bd. 6), S. 51.

<sup>116</sup> Aelian informiert uns über einen früheren lyrischen Poeten, Xanthos, von dem vermutlich Stesichoros bei der Abfassung seiner *Oresteia* beeinflusst wurde. Bei Xanthos ist zum ersten Mal der Name Elektra (die Jungfrau, α+ λέκτρον=ohne Bett) erwähnt. Vgl. Aelianus, Claudius: *Bunte Geschichten*, übers. v. Hadwig Helms, Leipzig: Reclam Verlag 1990, S. 83.



Diese Träume bei Aischylos und Sophokles gehen offensichtlich aus der Stimmung Klytämnestras im Wachzustand hervor. Sie sind eine Verarbeitung ihrer Ängste.<sup>117</sup> Demnach kann der Traum im antiken Drama auch als Anregung für Hofmannsthal in Betracht gezogen werden. Wobei dieser in der Umgebung der Traumdeutung lebensnaher und tief im Leben verankert ist und ihm dadurch eine andere, weiter gehende Bedeutung als dem des antiken Dramas zukommt.

#### Die Botschaft von Orests Tod

Abschließend ist ein bestimmter Aspekt kurz anzusprechen, der nur in der sophokleischen Elektra zu finden ist. Die Steigerung der Gefühle im Mutter-Tochter-Gespräch erreicht ihren Höhepunkt, nachdem die Mutter erfahren hat, dass ihr Sohn Orest gestorben ist. In längeren Passagen drückt sie ihre Schadenfreude und ihren Triumph aus, während Elektra bis ins kleinste Detail ihr Leid mit den dunkelsten Farben schildert. Dieser Gipfel der Gefühle Klytämnestras und Elektras nach der Botschaft über Orests Tod könnte als Anknüpfungsstelle für Hofmannsthal fungiert haben, besonders vor dem Hintergrund des zeitgenössischen sprachlichen Relativismus bzw. der Infragestellung der traditionellen Sprache als Ausdrucksmittel der elementaren, tiefmenschlichen Emotionen und des Einsatzes von außersprachlichen Mitteln: des Körpers, des Gesichts und des Blickes.

Es lässt sich feststellen, dass in den drei Tragikern ihre Grundanschauungen über den Menschen, die Einflüsse seiner Umwelt, die Götter, die Welt und die Handlungsmotive dichterisch zum Ausdruck gebracht sind.<sup>118</sup> Doch genau hinsichtlich dieser Aspekte sind auffällige Unterschiede zwischen den drei Tragikern – wie ich sie bereits im Einzelnen aufgeschlüsselt habe – zu finden, die mit den politischen und sozialen Umständen ihrer Zeit zu tun haben.

Aischylos' allmächtige Klytämnestra, die sich einerseits auf die Bürde des alten Familienfluchs und den Willen der Götter, andererseits auf die neue Dike beruft, entsteht nur vier Jahre nach den demokratischen Reformen des Ephialtes, noch in der Schwebe zwischen den alten und den neuen Bedingungen im sozialen bzw. politischen Handeln.<sup>119</sup> Die alten konservativen unterliegen nach politischen Gärungen den jüngeren fortschrittlichen Mächten, wie mit dem aufblühenden neuen Selbstbewusstsein des demokratischen Athens die Aristokraten durch die Demokraten ihre Macht fortschreitend verloren haben.<sup>120</sup> In Aischylos' *Agamemnon* stößt die aus der Bronzezeit stammende Frau mit der Doppelaxt – Symbol des Mondes bzw. der zunehmenden und abnehmenden Sichel – in der Hand, die damit herrscht und sich rächt, mit dem Sohn bzw. dem Man zusammen, Vertretern der patriarchalischen

---

<sup>117</sup> Vgl. Hermes, Laura: *Traum und Traumdeutung in der Antike*, Zürich: Artemis u. Winkler Verlag 1996.

<sup>118</sup> Vgl. Hose, Martin: *Euripides als Anthropologe*, München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaft 2009.

<sup>119</sup> An dieser Stelle muss darauf hingewiesen werden, dass diese neue Ordnung nicht die Blutrache betrifft. Alle Arten von Tötungsdelikten wurden höchstwahrscheinlich bereits von Drakon gesetzlich geregelt. Vgl. Braun, Maximilian: *Die Eumeniden des Aischylos und der Areopag*, Tübingen: Narr Verlag 1998, S. 19, 33, 114.

<sup>120</sup> Vgl. Gülke, Christina: *Mythos und Zeitgeschichte bei Aischylos. Das Verhältnis von Mythos und Historie in Eumeniden und Hiketiden*, Meisenheim: Hain Verlag 1969, S. 26.

Ordnung.<sup>121</sup> Ihre Herrschaft bricht dynamisch und unbarmherzig mit der Veränderung der produktiven Prozesse und der sozialen Umstände an.<sup>122</sup>

In der sophokleischen Klytämnestra, deren Macht brüchig erscheint, deren Argumente für die gerechte Ermordung ihres Gatten sich als fadenscheinig erweisen, und deren eigene Ermordung durch Orest am Ende des Stücks ein großes Fragezeichen hervorruft, sprechen sich meines Erachtens die bedrückenden Lebensumstände in Athen während der beiden letzten Dezennien des fünften Jahrhunderts aus. Es spiegeln sich die noch im Werden befindlichen Streitfragen wider, an denen sich die athenische Gesellschaft spalten sollte. Darin erkennt man das Gefühl der Zukunftslosigkeit<sup>123</sup>, das seine Wurzel in der schweren Zeit hat, die sich in Athen im Peloponnesischen Krieg, während und nach der sizilianischen Expedition, in der Epidemie von 429, in dem so genannten faulen Frieden Nikias' mit den Spartanern im Jahr 420 und in dem sich abzeichnenden Sturz der athenischen Demokratie abzeichnet. Ihren Höhepunkt erreicht diese für Athen katastrophale Entwicklung in dem unerwarteten Terror der – sogar vom ins Amt des Proboulen erwählten Sophokles unterstützten<sup>124</sup> – Regierung der Vierhundert im Jahr 411 und im Verfall der mit der Polis verbundenen Werte.<sup>125</sup>

Bei Euripides' Klytämnestra, die nun gar keine einsichtige Begründung für ihre Tat mehr geben kann bzw. will und nur ihre eigene Haut zu retten versucht, geht es um die nachkriegserische Frau. In ihr sind alle Werte und Ideen über Isonomie, Freiheit, Isegoria, die die Demokratie Kleisthenes' ankündigt, zusammengeführt.<sup>126</sup> Sie agiert in einem Machtvakuum, wo in allen Beziehungen, auch in derjenigen der Mutter zu der Tochter, der Zweck die Mittel heiligt. Wenige Jahre später wird Thukydides „den Zynismus der neuen Ethik in seiner *Pathologie des Krieges* kodifizieren; die *Exodos* der Gemeinschaft der Bürger und die *Eisodos* zu der Horde der Individuen“.<sup>127</sup> Die Klytämnestra Euripides' ist von der neuen Ethik durchdrungen. Diese drückt die Krise der Institutionen, die Relativität in jedem menschlichen Aktivitätsfeld, die Krise in der Beziehung zum Göttlichen und „die Drehung von *πολιτεύεσθαι* zu *ιδιωτεύειν*“<sup>128</sup> aus. Für spätere Schriftsteller, wie in unserem Falle für Hofmannsthal, konnten diese antiken Tragödien ein interkultureller Vergleichspunkt werden, den er zur Hervorhebung seiner eigenen Beobachtungen über die Menschen in Wien um die Jahrhundertwende nutzt. Viele Elemente seines modernen Verständnisses sind hier – natürlich in anderer Begrifflichkeit – bereits vorgebildet. Manches, was in Hofmannsthals Zeit bisweilen vergessen wurde, und das den Grundstein des antiken Dramas bildet – z. B. die Idee des Schicksals, des Aufeinanderprallens von Menschenwillen und Schicksal bzw. unveränderbaren Notwendigkeit –, lag in den

---

<sup>121</sup> Vgl. Bazarides, Kostas, „Klytämnestra oder die Muttermetamorphosen“ S. 8.

<sup>122</sup> Vgl. ebd., S. 8. Vgl. Thomson, George: *Aischylos und Athen. Eine Untersuchung der gesellschaftlichen Ursprünge des Dramas*, übers. v. Hans-Georg Heidenreich, Berlin: Henschelverlag 1957.

<sup>123</sup> Vgl. Blumenthal, Albrecht von, *Sophokles* S. 200.

<sup>124</sup> Der angesehene Theaterwissenschaftler und Theaterkritiker Kostas Georgousopoulos nimmt Partei für die Priorität der sophokleischen Elektra. Er datiert diese ins Jahr 411 v. Chr. Er bringt als Argument vor, dass die Ermordung der Tyrannen Klytämnestra und Ägisth genau den Putsch gegen die Tyrannei des *Demos* symbolisieren könnte. Er fügt hinzu, dass am Anfang der Begriff „Tyran“ den nicht erblichen *Hegemon* bedeutete und zum ersten Mal von Aischylos benutzt wurde, um den Pöbel und den zügellosen *Demos* zu bezeichnen. Vgl. Georgousopoulos, Kostas, *Die Elektren* S. 15

<sup>125</sup> Vgl. Flashar, Hellmut, *Sophokles* S. 35, 39, 41.

<sup>126</sup> Vgl. Thomson, George, *Aischylos und Athen*, S. 368-369.

<sup>127</sup> Vgl. Georgousopoulos, Kostas, *Die Elektren* S. 11-12.

<sup>128</sup> Vgl. ebd., S. 11.

antiken Tragödien bereit, um von Hofmannsthal wieder entdeckt zu werden. Welche Einflüsse holen nun das Vergessene wieder hervor? In welcher Form kommt es nun bei Hofmannsthal wieder zum Vorschein?

## 2. Die Analyse von Hofmannsthals *Elektra*

### 2.1 Die Handlung

Hugo von Hofmannsthals *Elektra* wird am 30. Oktober 1903 im *Kleinen Theater* in Berlin uraufgeführt. Der Dichter kann davon ausgehen, dass dem bildungsbürgerlichen Publikum der Stoff vertraut ist. Denjenigen, die sich mit der antiken Tragödie nicht auskennen, gibt das Programmheft des Theaters eine kurze Inhaltsangabe, worin viele Ähnlichkeiten speziell zur sophokleischen *Elektra* anklingen. Der Inhalt von *Elektra*, den bereits der kompakte Programmtext von Hofmannsthal deutlich vor das Auge des Lesers und Zuschauers bringt, sei hier kurz zusammengefasst.<sup>129</sup>

König Agamemnon wird von seiner Ehefrau Klytämnestra und ihrem Liebhaber, Ägisth ermordet, nachdem er aus dem Krieg in Troja heimgekehrt ist. Besonders die eine der beiden Königstöchter, Elektra, erinnert sich noch an ihren Vater und erwartet ungeduldig die Heimkehr ihres Bruders Orest, da sie gemeinsam mit diesem den Mord an Agamemnon rächen will. Als Elektra eine falsche Nachricht von Orests vermeintlichem Tod bekommt, versucht sie vergeblich ihre Schwester Chrysothemis für die Rache zu gewinnen. Orest jedoch, inzwischen in der Fremde zum Mann erstarkt und im Geheimen in die Heimat zurückgekehrt, benutzt die Nachricht von seinem Tode als Vorwand, um sich den neuen Herren des Hauses zu nähern und über diese, die Frevler, blutiges Gericht zu halten. Die Tragödie endet jedoch nicht mit diesem Mord, sondern mit Elektras tödlichem Zusammenbruch.

Neben seiner stofflichen Grundlage ließ sich Hofmannsthal auch vom Aufbau des Stückes von Sophokles inspirieren. Hofmannsthal selbst bemerkt im Brief vom 12. Oktober 1903 an Christiane Thun-Salm, einem seiner zahlreichen Kommentare zu *Elektra*:

Worin ich dem Sophokles gefolgt bin, das ist das Scenarium, der Aufbau [...].  
(*Zeugnisse* 376)

Dieser Aussage folgend soll die Annäherung an das Stück zunächst über den Aufbau und alle anderen Elemente der äußeren Form der hofmannsthalschen *Elektra* erfolgen: Szenen- und Handlungsgliederung, Figurengruppierung und Choreographie. Ein detaillierter Vergleich mit der äußeren Form der sophokleischen *Elektra* würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Allerdings werden Stellen, wo die Abweichungen vom sophokleischen Text besonders prägnant sind, herangezogen, um die Beobachtungen, die die moderne *Elektra* betreffen, zu unterstützen und zu bestätigen.

---

<sup>129</sup> Vgl. Corbineau-Hoffmann, Angelika: *Die Analyse literarischer Werke*, Tübingen u. Basel: Francke Verlag 2002, S. 73. Zusätzlich vgl. Nehring, Wolfgang: *Die Tat bei Hofmannsthal. Eine Untersuchung zu Hofmannsthals großen Dramen*, Stuttgart: Metzler Verlag 1966, S. 33.

## 2.2 Die äußere Form des Dramas<sup>130</sup>

### 2.2.1 Beschreibung und Analyse des Szenenaufbaus und der Handlungsphasen<sup>131</sup>

Das Erste, was einem auffällt, wenn man sich Hofmannsthals Drama zuwendet, ist, dass es ohne Unterbrechung und klaren Hinweis auf eine Szeneneinteilung, beispielsweise den traditionellen Vorhangfall, seinen Fortgang nimmt.<sup>132</sup> Hofmannsthal selber schreibt in einem Brief vom 3. Oktober 1903 – also 27 Tage vor *Elektras* Premiere – an Otto Brahm, er habe „[...] eine einactige freie Bearbeitung der Elektra des Sophokles [...]“ verfasst.<sup>133</sup>

Schaut man genau hin, gibt das Auf- und Abtreten der Personen einen, wenngleich nicht im ersten Moment ins Auge fallenden Anhaltspunkt für die Gliederung des Textes.<sup>134</sup> Im Gegensatz zu den spärlichen und kurz gehaltenen Bühnenanweisungen, die innerhalb des Werkes die Mimik und Gestik der Figuren festlegen, umfassen diejenigen, die das Auf- und Abtreten der Personen ankündigen mehrere Zeilen, und sind somit im Verhältnis zu den anderen recht ausführlich. Die Bedeutung, die diese Auftritte durch ihre ausführliche Beschreibung in den Bühnenanweisungen erhalten, lässt schließlich deutlich werden, dass sie das Werk – anders als beim antiken Drama – gliedern und in einzelne Szenen<sup>135</sup> unterteilen. Dadurch gewinnt der auf den ersten

---

<sup>130</sup> Für die Analyse der äußeren Form von Hofmannsthals *Elektra* habe ich mich besonders auf a) Karl Konrad Polheims Analyse der hofmannsthalschen Werke *Der weiße Fächer*, *Der Rosenkavalier* und *Der Schwierige* und b) Angelika Corbineau-Hofmanns Analyse der *Elektra* Hofmannsthals gestützt. Vgl. Polheim, Karl-Konrad: „Bauformen in Hofmannsthals Dramen“, in: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 1 (1970), S. 90-121.; Vgl. Polheim, Karl-Konrad: *Die dramatische Konfiguration*, Paderborn u. a.: Schöningh Verlag 1997 und vgl. Corbineau-Hoffmann, Angelika, *Die Analyse literarischer Werke* S. 72-97.

<sup>131</sup> Die Unterteilung der hofmannsthalschen *Elektra* in Handlungsphasen basiert auf Esselborns Unterteilung des hofmannsthalschen Werks *Ödipus und die Sphinx*. Vgl. Esselborn, Karl, *Hofmannsthal und der antike Mythos* S. 158-185. Zusätzlich vgl. Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*, München: Fink Verlag 2001, S. 309-311.

<sup>132</sup> Karl-Konrad Polheim erwähnt als die deutlichste Bauform des Dramas die strenge Gliederung des Inhalts, der eigentlichen dramatischen Handlung, der dramatischen Fabel, die uns auch durch die äußere Form des jeweiligen Werks vor Augen gestellt ist. Vgl. Polheim, Karl-Konrad, „Bauformen in Hofmannsthals Dramen“ S. 93-94.

<sup>133</sup> Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: *Briefe 1900-1909*, Wien: Bermann-Fischer Verlag 1937, S. 124. Es ist dieser Begriff (Einakter), der nur zehn Tage vor der Premiere diese ernsthaft in Frage stellt. Der Regisseur Max Reinhardt bat Hofmannsthal in einem Brief, nicht mehr als die üblichen Tantiemen für einen Einakter zu verlangen; der Dichter seinerseits benutzte Hermann Bahr als Vermittler und teilte mit, dass sein Stück zwei Drittel eines Abends fülle und Reinhardt demzufolge von der Bezeichnung „Einakter“ als einer unzutreffenden absehen solle (*Zeugnisse* 383).

<sup>134</sup> Vgl. Polheim, Karl-Konrad, *Die dramatische Konfiguration* S. 246-247.

<sup>135</sup> Nach Bernhard Asmuth ist die Gliederung in Akte und Szenen in Bezug auf das moderne Drama problematisch: Unter dem Begriff *Akt* oder *Aufzug* versteht er den Teil zwischen zwei Vorhängen, eine für das moderne chorlose Drama unwesentliche, nicht handlungsbedingte dramaturgische Einheit – Überbleibsel der antiken griechischen Dramen. Dem Begriff *Szene* – Unterabteilung des Akts – schreibt er eine Doppelbedeutung zu, nämlich das Geschehen zwischen entweder zwei Schauplatzwechseln (in der Tradition Shakespeares) oder zwei Personenwechseln (in der französischen Tradition) zu bezeichnen. Wegen der von ihm behaupteten Ungeeignetheit beider Begriffe schlägt er den Begriff *Auftritt* für die durch Personenwechsel (verstanden als Auf- oder Abtreten mindestens einer Person) begründeten kleineren Einheiten und den Begriff *Abschnitt* für jede Unterbrechung der raumzeitlichen Kontinuität vor. Vgl. Asmuth, Bernhard: *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart: Metzler Verlag 2004, S. 37-40. Für weitere Informationen vgl. Pfister, Manfred, *Das Drama* S. 314-316. Hofmannsthal selbst macht, in einem seiner Briefe an Richard Strauss, für dessen Oper *Elektra* er das Libretto als Umformung seines gleichnamigen Dramas schrieb, Vorschläge zu einer möglichen



Blick epische Text seine dramatische, weil szenische Struktur zurück. An dieser Stelle muss man darauf hinweisen, dass laut Manfred Pfister jeder dieser Einschnitte umso gravierender ist, „je zentraler die Position der auf- bzw. abtretenden Figur ist“.<sup>136</sup> Es stellt sich deshalb die Frage, was eine Figur zur Haupt- oder Nebenfigur macht. Die Kriterien der Dauer, der Bühnenpräsenz und des Textanteils stellen einen – obwohl nicht den einzigen – Parameter für die Stellung einer Figur dar.<sup>137</sup> Demzufolge wird das Auf- oder Abtreten von Figuren wie der Schleppenträgerin oder der Vertrauten Klytämnestras oder – später im Text – von Orests Pfleger, oder des Kochs, nicht als Kriterium für den Anfang oder das Ende einer Szene wahrgenommen. Auch Chrysothemis’ häufiges kurzes Auf- und Abtreten am Ende des Stücks – nach ihrem Erscheinen in der dritten und fünften Szene – werden nicht als Kriterien für eine Szenengliederung begriffen.

*Elektra* setzt mit einer Bühnenanweisung ein, die das Auftreten von Dienerinnen und ihrer Aufseherin ankündigt. Hofmannsthal lässt alsbald auch Elektra kurz auftauchen, die aber stumm bleibt und sich schnell zurückzieht. Von nun an hört man nur das Geschwätz der Dienerinnen, die Elektras Verhalten in einem Wechselgespräch beschreiben. Ihren Worten zufolge hallen immer während der Abenddämmerung an den Wänden des Palasts Elektras Wehklagen um den ermordeten Vater wider. Zuweilen geschehe es, dass sie beim Anblick der ihr verhassten Personen wie ein Tier bei zunehmender Bedrohung und Abwehrbereitschaft „in seinen Schlupfwinkel“ zurücktrete (*Elektra* 10-11, S. 63) und ihre Gegner, „giftig wie eine wilde Katze“ (*Elektra* 14, S. 63) fixierend ansehe, ihre Finger „wie Krallen“ nach ihnen ausstreckend. Durch diese plastische Beschreibung ist dem Leser/Zuschauer möglich, das Äußere Elektras, auf das er nur einen kurzen Blick werfen konnte, als das einer lumpentragenden, mal heulenden und gebeugten, mal gegen ihre ärgsten Feinde sich wehrenden Königstochter zu erfassen, die sich vom Zivilisatorischen so weit entfernt hat, dass den Dienerinnen nur der tierische Vergleich naheliegend erscheint. Dieses Benehmen führe ihre Mutter dazu, sie zu bestrafen, so die rechtfertigende Meinung der Dienerinnen. Unter allen Elektra verurteilenden Stimmen lässt sich nur eine einzige vernehmen (die der fünften Dienerin), die offen die Schmach beklagt, die Elektra zuteil wird. Kurz darauf wird diese Figur erbarmungslos gezüchtigt.

Gleich zu Beginn wird dem Leser/Zuschauer durch diese Szenen eine Vorstellung davon vermittelt, welche spannungsgeladene und bedrohliche Atmosphäre von Gewalt und Demütigung im Palast herrscht. Elektras Zustand als eine Randständige erscheint dementsprechend als Konsequenz nicht nur der Zerrissenheit ihrer vom Verlust des Vaters gepeinigten Seele. Dieser ist auch dem zutiefst dysfunktionalen,

---

Veränderung in der Szeneneinteilung: „Szene des Ägisth, vom Auftreten des Ägisth bis zu seiner Ermordung [...]. Dann kommen die Frauen von links herausgelaufen, aber ohne Chrysothemis, [...]. Elektra steht in der Tür, [...]. Diese kleine Szene geht bis zu der Zeile: [...]. In diesem Augenblick geht die Tür des Hauses von innen auf [...]. Und nun steht Chrysothemis in der Tür [...].“ Vgl. Hofmannsthal, Hugo von u. Strauss, Richard: *Briefwechsel*, hg. v. Willi Schub, Zürich: Atlantis Verlag 1978, S. 33-34. Hofmannsthal nutzt als Maßstab für die Gliederung seines Textes den Begriff der Szene und als Kriterium für diese wiederum das Auf- und Abtreten der agierenden Figuren. In die anschließende Analyse des Szenenaufbaus der *Elektra* werden dieser Begriff und dieses Kriterium übernommen. Vgl. Corbineau-Hoffmann, Angelika, *Die Analyse literarischer Werke* S. 78.

<sup>136</sup> Vgl. Pfister, Manfred, *Das Drama* S. 315. Hofmannsthal hält sich hier an die antike Tradition der Einteilung; die Auftrittseinteilung. Trotz der spärlichen Bühnenanweisungen erkennt man im antiken Drama, dass in den durch die Chorlieder getrennten (Stasima) szenisch-dialogischen Epeisodia jedes Mal mindestens eine neue Person auf der Bühne auftaucht.

<sup>137</sup> Vgl. ebd., S. 226.

interpersonellen Beziehungsmuster und der Umgebung geschuldet, die die Königstochter zur massiven Deformation ihrer Persönlichkeit zwingt.

Dieses einleitende, die ersten Informationen zur Situation Elektras und der Beziehung zu ihrer Mutter vermittelnde Gespräch der Dienerinnen entwickelt die Exposition.<sup>138</sup>

Dadurch wird der Leser/Zuschauer nicht nur mit der Vorgeschichte der dargestellten Handlung, sondern auch mit deren (antizipierten) Folgen vertraut gemacht.<sup>139</sup>

Zugleich führt das Gespräch ihn mitten ins Geschehen, indem es die zwei thematischen Achsen, um die sich das ganze Stück dreht, benennt: Mord und Rache.<sup>140</sup> Die Darstellung lässt Züge der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft aufscheinen – als Gründe und Folgen der Gegebenheiten, die die augenblickliche Situation definieren: Agamemnons Mord und Elektras Rachsucht.

Die dramatische Realisierung dieses Berichts wird im Wesentlichen in Form eines Gesprächs bewerkstelligt, das sich aus beharrlichen inhaltlichen Wiederholungen zusammensetzt. Unaufhörlich drehen sich die Aussagen um den Einfluss von Klytämnestras vergangenen Taten auf Elektra. Eben dadurch wird auch der Einfluss, den die Beziehung von Mutter und Tochter auf ihre Umgebung ausübt, offenkundig. Alle um sie herum sind wie in ihren Bann gezogen, lassen sich von ihrem Zwist beherrschen. Dieser Eindruck soll im Gedächtnis der Zuhörer verstärkt und verankert werden. Diese müssen von nun an immer die Gegenwart im Lichte der Vergangenheit betrachten: in Bezug zum Gatten- bzw. Vatermord.

Schaut man an dieser Stelle die Funktion der Dienerinnen an, expositorische Informationen bezüglich der faktischen und personellen Voraussetzungen der Handlung<sup>141</sup> zu vermitteln, muss man ergänzen, dass diese noch durch ein anderes Verfahren unterstützt wird. Die Dienerinnen scheinen zu versuchen, die authentischen, fast wie raue, brutale Schreie klingenden Worte der wie ein wildes Tier agierenden Königstochter zu rekonstruieren und zu verorten. So habe Elektra den Dienerinnen zufolge einen „Geier“ (*Elektra* 18, S. 64) erwähnt, den sie in ihrem Leib nähre, nachdem sie vorher von ihr schreiend schon als „Schmeißfliegen“ (*Elektra* 2, S. 64) oder „Hündinnen“ (*Elektra* 38, S. 65) beschimpft worden seien. Die Dienerinnen zitieren Elektra nicht nur wörtlich, sondern fügen den Zitaten demütigende Kommentare hinzu (*Elektra* 25, S. 63; 15-17, S. 64). Elektras eigenen, gegen die Mägde gerichteten Worte werden im Mund der Dienerinnen verdreht und von deren Kommentaren übertönt. Elektras Vergangenheit und Gegenwart, die eigene Wahrnehmung Elektras, erscheint nun nicht unmittelbar von ihr, sondern figurenperspektivisch bzw. gebrochen dargestellt, was zu einer Spannungssteigerung führt. Gleichzeitig führt die Wahl von Dienerinnen als Träger der expositorischen Mitteilungen dazu, dass die Zentralfiguren, eine Königin und ihre Tochter, aus der

---

<sup>138</sup> Nach Asmuth ist es die Aufgabe der Exposition, „die bevorstehende Bühnenhandlung bzw. deren Verständnis seitens des Publikums vorzubereiten“. Sie macht die Zuschauer nicht nur mit der Vorgeschichte sondern auch mit den Protagonisten und den Beziehungen untereinander vertraut. Vgl. Asmuth, Bernhard, *Einführung in die Dramenanalyse* S. 103-104.

<sup>139</sup> Im klassischen Drama ist die Exposition meist als *Protasis* in die Handlung des ersten Akts integriert, eine These, die auch in Gustav Freytags Theorie eingegangen ist. Doch wurde im modernen Drama eine solche Beschränkung auf den ersten oder auch den zweiten Akt (wie mehrfach bei Lessing) als willkürlich betrachtet. Vgl. ebd., S. 105.

<sup>140</sup> Schon im siebten Vers heißt es in der Replik der zweiten Dienerin auf die Frage der ersten nach Elektra: „Ist doch ihre Stunde, die Stunde wo sie um den Vater heult, dass alle Wände schallen.“ (*Elektra* 6-8, S. 63). Und nur wenig später kommt Elektras Rachelust in ihren eigenen Worten aus dem Mund der dritten Dienerin – „Ich füttere [...] mir einen Geier auf im Leib.“ (*Elektra* 17-18, S. 64).

<sup>141</sup> Vgl. Pfister, Manfred, *Das Drama* S. 105, 127-129.

Domestikenperspektive<sup>142</sup> beleuchtet werden. Ganz anders als bei der sophokleischen Elektra, wo man die ersten Informationen über die Vorgeschichte vom Pädagogen und dem Königssohn erfährt, verlieren die beiden Königinnen bei Hofmannsthal schon vor ihrem ersten Auftritt ihren Glanz. Sie erscheinen als Opfer der Schau- bzw. Klatschlust ihrer Dienerinnen, die im Grunde genommen passiv die sich über längere Zeit im Palast hinziehenden Gewalttaten beobachten und Gerüchte streuen. Durch diesen Dramenbeginn gewährt Hofmannsthal seinen Lesern/Zuschauern einen ganz neuen, von den unteren sozialen Schichten ausgehenden Zugang zu den Hauptfiguren – den königlich Herrschenden –, denn alles, was nun folgt, wird stets unter diesem ersten Eindruck, den die Dienerinnen von den Verhältnissen entwerfen, betrachtet und beurteilt werden.

Erst nachdem die Dienerinnen die Bühne verlassen haben, tritt Elektra in den Vordergrund der Bühne. Sie ruft nach dem Geist des Vaters und „versinkt“, sich in eine blutige Rachevision hineinsteigernd, in Ekstase. Aus der Erinnerung an den Ermordeten ersteht die Schilderung des Verbrechens, die in folgendem Bild gipfelt: „dein Auge, / das starre, offen, sah herein ins Haus.“ (*Elektra* 6-7, S. 67). Aus ihren im Anschluss gesprochenen Worten enthüllt sich der Keim der lang ersehnten künftigen Sühne: „So kommst du wieder, setzest Fuß vor Fuß / und stehst auf einmal da, die beiden Augen weit offen, [...]“ (*Elektra* 8-10, S. 67). Noch klarer wird diese Vision durch das Versprechen: „Vater! Dein Tag wird kommen!“ (*Elektra* 17, S. 67). Es ist unmissverständlich, dass sie nur auf eines hofft: Sühne, und nur nach einem verlangt: Rache. Ihre Erbarmungslosigkeit kommt auch in den Bildern, die sie gebraucht, um ihr Racheversprechen zu veranschaulichen, zum Ausdruck: „Dann tanzen wir, dein Blut, rings um dein Grab: / und über Leichen hin [...]“ (*Elektra* 40-41, S. 67). In diesen Worten vermag man die Irrfahrt der Verzweiflung, die zum Rachefeldzug eines Randständigen wird, zu erkennen. Dieser Eindruck wird durch die Tatsache verstärkt, dass Elektra auf einer leeren Bühne, Ausdruck ihrer Einsamkeit, auftaucht.<sup>143</sup> Ihr Versuch, diese zu überwinden, ist zum Scheitern verdammt, ist es doch ihr toter Vater, an den sie sich wendet: „Vater! / Ich will dich sehn, laß mich heute nicht allein!“ (*Elektra* 13-14, S. 67). Auch wenn der Vater nicht spricht, nicht sprechen kann, gewinnt er als Angesprochener in der Anrufung gleichsam wirkliche Präsenz. Der Monolog entwickelt in diesen Passagen gewisse dialogische Züge. Dadurch sind die Asymmetrien in der Logik eines Wahnsinnigen bloßgelegt und Einblicke in die wirre Logik einer Irren, Elektras, ermöglicht.

Dieser lange, erste Monolog Elektras gibt erneut eine Art Exposition, die wieder nicht nur reflektierend, sondern auch vorausdeutend ist. Der Ausblick nimmt die Form einer rauschhaften, verzückten Vision Elektras an, in der all die blutigen und schauerhaften Einzelheiten zutage treten. Es handelt sich um eine Vorausdeutung,

---

<sup>142</sup> Vgl. ebd., S. 135. Auf diese weist schon die Bühnenanweisung hin. „Der innere Hof, begrenzt von der Rückseite des Palastes und niedrigen Gebäuden, in denen die Diener wohnen.“ (*Elektra* 1-2, S. 63). Hofmannsthal schreibt um den Oktober 1903 herum in der Berliner Zeitschrift *Das Theater* einen – nach Wolfgang Nehring [Vgl. Nehring, Wolfgang: „Szenische Bemerkungen zu Hofmannsthals Griechendramen“, in: *Euphorion* 71 (1977), S. 169-179; hier S. 171] sogar der Niederschrift der *Elektra* vorausgehenden – Aufsatz unter dem Titel *Szenische Vorschriften zu „Elektra“*. Hierin stellt er seine Ideen von der Bühne konkret dar. *Der Sturm Elektra* ist unmittelbar aus diesen Überlegungen heraus entstanden. Vgl. Hofmannsthal, Hugo von u. Eysoldt, Gertrud: „Szenische Vorschriften zu *Elektra*“, in: *Der Sturm Elektra. Briefe*, hg. v. Leonard Fiedler, Salzburg u. Wien: Residenz Verlag 1996, S. 95-98. In diesem Aufsatz ist Folgendes zu lesen: „Es ist der Hinterhof des Königspalastes, eingefasst von Anbauten, welche Sklavenwohnungen und Arbeitsräume enthalten.“

<sup>143</sup> Elektras Einsamkeit thematisiert Angelika Corbineau-Hoffmann in ihrer Analyse von Hofmannsthals *Elektra*. Vgl. Corbineau-Hoffmann, Angelika, *Die Analyse literarischer Werke* S. 76.

des Zukünftigen die sich „genetisch-kausal“<sup>144</sup> aus lange zurückliegenden Ereignissen ergibt, ohne dass eine prophetische Fähigkeit Elektras die Voraussetzung dafür abgäbe. Das vergangene Geschehen trägt seine Folgen bereits in sich: ein Verbrechen, dessen Bestrafung ein weiteres nach sich zieht.<sup>145</sup> Die Funktion dieser Worte besteht darin, das Vergangene, das in der Mägdesszene nur angedeutet ist, detailliert und lebendig zu vergegenwärtigen, die Kommentare der Dienerinnen über Elektras seelischen Zustand im Grunde genommen zu bestätigen, aber auch das visionär geschaute Künftige vorwegzunehmen.<sup>146</sup>

Chrysothemis' Auftritt, die Elektra laut bei ihrem Namen ruft, unterbricht ihren Monolog, weckt sie aus der Trance, die Elektra das Gesicht des Vaters hat erblicken lassen, und warnt sie vor den Plänen der neuen Herrscher gegen sie: Sie, Chrysothemis, habe an der Tür ein Gespräch belauscht, in dem Klytämnestra und Ägisth beschlossen, Elektra in einen Turm zu sperren. Es ist diese Nachricht, die Elektras Erinnerung wiederbelebt: „Mach keine Türen auf in diesem Haus! / [...] / sie bringen ja nicht immer einen um, [...].“ (*Elektra* 19-23, S.69). Im Gegensatz zu ihrer Schwester will Chrysothemis vergessen, Kinder gebären und leben. Sie fühlt aber, dass auch sie selbst die Konsequenzen von Elektras Hass wird tragen müssen. Chrysothemis' Worte sind wiederum Auslöser einer Erinnerung: „Pfui, / die's denkt, pfui, die's mit Namen nennt! [...] / Ah, mit einem schläft sie, / [...] und winkt dem zweiten, der mit Netz und Beil / hervorkriecht hinterm Bett.“ (*Elektra* 12-15, S. 71). Auf die ausgesprochene Überzeugung Chrysothemis' hin, dass dies alles vorbei sei, antwortet Elektra mit Worten, die abermals die Erinnerung als ein Movens hervortreten lassen: „Vorbei? Da drinnen gehts aufs neue los!“ (*Elektra* 8, S. 73). Der Appell an die Schwester, Erbarmen zu haben und ihre Haltung zu verändern, verhallt ungehört. Chrysothemis bleibt nichts anderes übrig, als Elektra vor dem Gemüt ihrer Mutter, die von schrecklichen Träumen gepeinigt wird, zu warnen.

In den Blick des Lesers rückt nun die Gestalt der Mutter, Klytämnestra, deren Auftritt durch eine lange Regieanweisung vorbereitet wird. Diese ist ebenso wie die vorhergehenden, aber durch ihre Länge umso deutlicher auch ein Einschnitt im Handlungsgeschehen und damit ein neuer Szenenbeginn.

Klytämnestra – begleitet von einer Schleppträgerin und gestützt auf eine Vertraute – wirkt müde, unruhig, von der Last der Erinnerungen an ihre Beteiligung am Gattenmord beschwert. Nach ihren eigenen Worten ist sie bestrebt, ein Vier-Augen-Gespräch mit Elektra herbeizuführen, auf das sie große Hoffnungen setzt, da sie sich von ihr einen Rat verspricht, der sie von den Alpträumen entlastet. Nachdem die Königin ihre Begleiterinnen in den Palast zurückgeschickt hat, beantwortet Elektra ihre beharrlichen Fragen mit Anspielungen, verhöhnt sie und spricht in Rätseln. Ihre Rede endet in einer weiteren Rachevision, die sie vor ihrer Mutter entwirft und deren Sinn sie offen legt. Derart wird das Rätsel, welches Opfer Klytämnestra befreien könne, aufgelöst: durch das ihres eigenen Lebens. Im Anschluss wird Klytämnestra von einer Vertrauten unerwartet eine Nachricht überbracht. Der Zuschauer erfährt nichts über den Inhalt der Botschaft, die Klytämnestra zugeflüstert wird. Er sieht nur den Schauer der Königin sich in einen schadenfrohen Triumph verwandeln.

In der Chrysothemis-Elektra-, sowie in der Klytämnestra-Elektra-Szene ist nach dem reflektierenden bzw. statisch wirkenden Monolog Elektras eine dramatische Handlung zu erkennen, die am Ende jeder dieser beiden Szenen eine sehr große Spannung

<sup>144</sup> Vgl. Asmuth, Bernhard, *Einführung in die Dramenanalyse* S. 116.

<sup>145</sup> Vgl. ebd., S. 115-116.

<sup>146</sup> Vgl. Baumann, Gerhart: „Hugo von Hofmannsthal: Elektra“, in: *Wege der Forschung* 183 (1968), S. 274-310; hier S. 276.



erreicht. Es sind die Momente, in denen Elektra aus sich heraus einen Wahn-Traum entwickelt, der mit ungeheurer Stärke in den Wachzustand wirkt. Die „sehende“ Elektra gibt mit ungeheurer Genauigkeit die Ermordung Klytämnestras wieder, als würde sie sich direkt am Ort des Geschehens befinden und Bericht erstatten. Die beiden Visionen Elektras bewirken trotz ihrer Intensität allerdings jedes Mal ein Auf- bzw. Anhalten der bereits (von neuem) in Gang gesetzten dramatischen Handlung zum Zweck der Schilderung der Vergangenheit und der Vorausdeutung auf die Zukunft.

Mit Chrysothemis' erneutem Auftritt erfährt Elektra den Grund für die wilde Freude, die sich am Ende des Gesprächs auf dem Gesicht Klytämnestras ausbreitete. Orest sei angeblich tot. Mit dieser Nachricht ist dieser Szene die Funktion der Scheinlösung zugeschrieben. Aber Elektra interpretiert die Nachricht vor dem Hintergrund ihrer Identifizierung mit dem Schicksal ihres Vaters: Da Orest selbst die Tat nicht mehr ausführen kann, liegt sie, wie Elektra ständig wiederholt, in den Händen beider Schwestern. In einer schnellen Wechselrede versucht Elektra, ihre Schwester für die Rache zu gewinnen. Doch Chrysothemis entzieht sich ihrer Schwester und macht ihr dadurch bewusst, dass sie die Tat allein vollbringen muss. Chrysothemis' Weigerung bewirkt eine Beschleunigung der Handlung, da sie Elektra zum eigenen Handeln zwingt, will sie ihre Rache immer noch verwirklicht sehen. Nach den beharrlichen, aber erfolglosen Versuchen Elektras, ihre Schwester zu überzeugen, die die Handlung erneut zu verlangsamen schienen, rast nun das Stück geradezu auf sein Ende zu, auf das alles schon von Anfang an wartet: Die Rache.

Ein Fremder taucht vor Elektra in dem Moment auf, da sie das Beil ausgräbt, und präsentiert sich als Freund Orests. Während des Gesprächs enthüllt er ihr, dass er selbst ihr Bruder Orest ist, aus der Ferne nach Hause zurückgekommen, um die Schuldigen am Mord ihres Vaters zu rächen. Diese Auflösung der Spannung, angebahnt durch den plötzlichen Auftritt des Orest zu Füßen fallenden alten finstren Dieners, findet ihren sprachlichen Ausdruck in Elektras Schrei „Orest!“. Im Anschluss bleibt Elektra allein im Hof, während Orest mit seinem Pfleger in das Innere des Palastes tritt und ihre Mutter tötet.

Chrysothemis und die Dienerinnen treten, durch die Schreie Klytämnestras erschrocken herbeieilend, erneut auf die Bühne. Der Königstochter gelingt es, Ägisth, der plötzlich – ohne dass uns Bühnenanweisungen darauf vorbereiten würden, von den Schreien einer in Panik geratenen Dienerin abgesehen – in Erscheinung tritt, im Palast in die Irre zu führen. Ägisths verzweifelte Versuchen, sich am Leben zu erhalten – man vernimmt seine Worte aus dem Palastinneren –, folgt anschwellender Lärm: die Türen werden geöffnet, die von Orest begangenen Morde bzw. die Rache am Mord seines Vaters enthüllt, und die Diener umarmen sich, sobald ihnen bewusst wird, dass sie von Ägisths und Klytämnestras Tyrannei erlöst sind. Chrysothemis bleibt allein auf der Bühne, da die Dienerinnen schon hinausgelaufen sind; sie ruft Elektra, um sich zusammen mit ihr und den anderen zu Orest zu begeben. Elektra jedoch kann sich nicht mit ihnen vereinigen: sie geht nur wenige Schritte und bricht zusammen.

In diesen beiden letzten Szenen vollzieht sich der dramatische Umschwung, das Umschlagen von Tod in Leben, das aber bald wieder in den Tod mündet. Mit Orests Ankunft scheint der direkte Weg zum Ende geebnet zu sein. Doch das Vorantreiben der Handlung wird immer wieder durch retardierende Momente hinausgezögert.<sup>147</sup> So erklärt der intime Bericht, den Elektra ihrem Bruder über die Vorgeschichte erstattet,

---

<sup>147</sup> Vgl. Esselborn, Karl, *Hofmannsthal und der antike Mythos* S. 182.



noch näher die von den Dienerinnen dargestellte Ausnahmesituation Elektras und ihren den ganzen Text durchdringenden Hass: Im Mord an Agamemnon hat sie Gewalt erlebt, den Tod erfahren und infolgedessen ihre Unschuld, ihre naive Lebenszuversicht eingebüßt. Sie hat sich daraufhin ganz dem anderen Extrem, der völligen Fixierung auf den Tod hingegeben. Durch ihren eigenen Tod kurz nach der Ermordung Klytämnestras verbleibt der Ausgang der Konflikte in der Schwebe. Sie sind nicht etwa gelöst, sondern lediglich durch den Tod abgebrochen.

In der beschriebenen Handlungsführung von Szene zu Szene stechen besonders gewisse Episierungstendenzen ins Auge. Vor diesem Hintergrund muss auch die relative Handlungsarmut und der Reichtum an Sprachhandlungen gesehen werden. Sehr wenig von der Handlung ereignet sich unmittelbar als dramatische Vergegenwärtigung. Das Meiste (z. B. die schlimme Behandlung Elektras durch Mutter und Stiefvater) ist nachträglich wiedergegeben bzw. narrativ vermittelt. Auch das Künftige ist durch die Visionen Elektras erzählend vorausgedeutet bzw. schon gesehen, gehört und gewittert. Dieser Grundzug erlaubt es dem jeweiligen „Informationsvermittler“, seine Sicht auf die Umstände einzubringen, wodurch diese zwangsläufig perspektivisch gebunden, zum Teil auch verzerrt, wiedergegeben werden.<sup>148</sup> Die dadurch erzeugte Spannung wird nicht nur durch die partielle Informiertheit erzeugt. Dem Informationsempfänger erscheint alles schon im Vorfeld festgelegt, gedeutet und bewertet. Ihm bleibt kein Raum mehr für eigene Entscheidungen. Alles scheint für ihn vorbestimmt. Alle Entscheidungen sind schon für ihn getroffen.

Durch die narrative Vermittlung werden bestimmte Phasen der jedes Mal neu geschilderten, gleichen Geschichte vom Informationsvermittler ausgelassen und andere emphatisiert.<sup>149</sup> Einzig eins bleibt jedes Mal gleich im Fokus: die Auswirkungen des von Klytämnestra kaltblütig begangenen Gattenmords und die von Elektra ersehnte „lösende“ Tat: Der schonungslos begangene Muttermord. Der Zuschauer kann diese bedrückenden Informationen und deren Repräsentationen in Form von visuellen, in sein geistiges Auge projizierten Bildern nicht loswerden. Seine Aufmerksamkeit wird permanent, ohne jegliche erholsame Ablenkung, nur darauf gelenkt, stets hat er nur das vor Augen, was Elektra fixiert, und wird dadurch gezwungen, ihre Sicht einzunehmen. Der Zuschauer entkommt der verzweifelten Verstörtheit Elektras keinen einzigen Augenblick und wird so in die Perspektive Elektras gedrängt. Ebenso wie sie von den Wahnvorstellungen, wird er von dem jeden Satz beherrschenden Rachedgedanken verfolgt.

Aber auch die Vorgänge der unmittelbaren dramatischen Gegenwart, beispielsweise der Vollzug der einzigen wirklichen Tat im ganzen Stück, der Muttermord, wird wiederum durch Teichoskopien übermittelt.<sup>150</sup> Auf den sich im Palast durch Orest vollzogenen und nur dem Ohr vernehmbaren Mord werfen die Dienerinnen ein helles Licht. Währenddessen muss sich der Zuschauer gleichzeitig nicht nur mit den eigenen, sondern auch mit den Gefühlen des Berichtenden, die mit diesem Ereignis verbunden sind, auseinandersetzen.

Anhand der sich oben durch die dargestellten Auf- und Abtritte der Figuren ergebende Szeneneinteilung ist feststellbar, dass damit die gleiche Wirkung der Asphyxie und

---

<sup>148</sup> Vgl. Asmuth, Bernhard, *Einführung in die Dramenanalyse* S. 109-114 und vgl Pfister, Manfred, *Das Drama* S. 94, 177.

<sup>149</sup> Vgl. ebd., S. 276- 277.

<sup>150</sup> Vgl. ebd., S. 281.

der Verringerung des vorwärtsdrängenden Impetus erzeugt wird. In der Szeneneinteilung ergibt sich ein bemerkenswerter Aufbau:

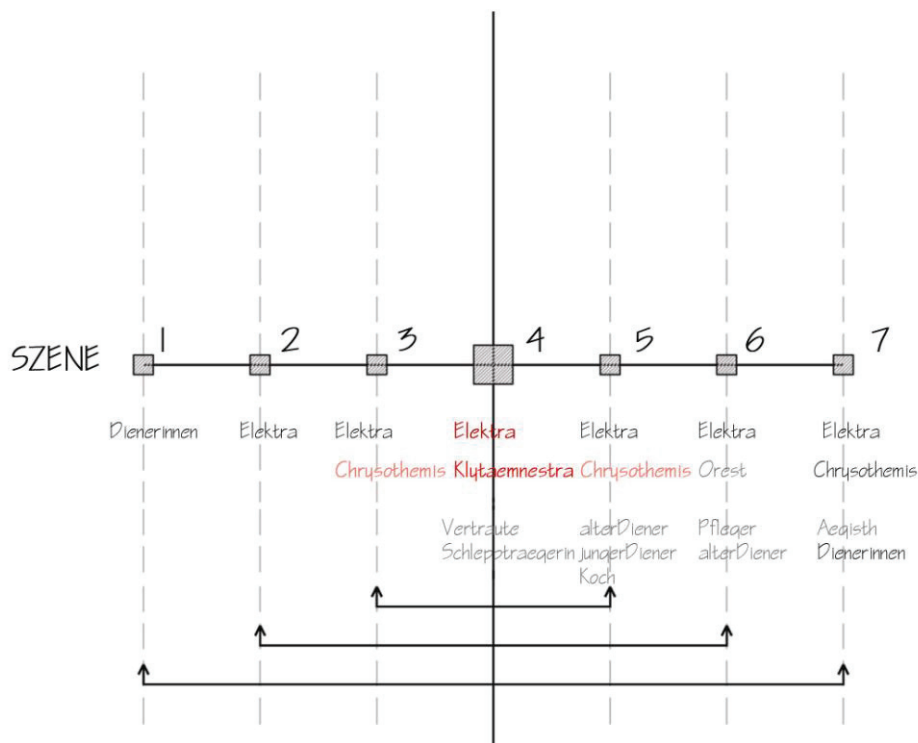


Abb.1 Die Symmetrie der Szenen in *Elektra*

Dem Blick offenbart sich zunächst eine Symmetrie bezüglich der Gruppierung der in der jeweiligen Szene agierenden Figuren.<sup>151</sup> Es gibt derart eine Entsprechung zwischen den Anfangsszenen und den Endszenen<sup>152</sup>, dass die drei letzten Szenen jeweils dieselben Figuren wie die drei ersten enthalten, wobei die Szenenverklammerung von innen nach außen verläuft (siehe Pfeile im Diagramm) und die späteren Szenen mit Kurzpräsenzen von Nebenfiguren einhergehen.

Die Dienerinnen treten in der ersten Szene auf und während des ganzen Stücks nicht mehr, erst in der letzten Szene sind sie (kurz) wieder präsent. Orests Namen hören wir zum ersten Mal in der zweiten Szene, als Elektra, allein auf der Bühne, dessen Ankunft und Rache in einer wilden Vision beschwört. In der vorletzten Szene ist er keine Fantasiegestalt mehr, die verzweifelter Hoffnung entsprang, sondern steht lebendig vor der Königstochter, entschlossen, den Muttermord zu begehen.

<sup>151</sup> Gero von Wilpert versteht die Parallelisierung bzw. den literarischen Begriff der Parallele (von griech.: *parallelos*=gleichlaufend) als die Schilderung von Dingen, Personen, Geschehnissen, die so positioniert sind, dass ein Vergleich zwischen diesen – nebengeordneten Gliedern – möglich ist. Vgl. Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Kröner Verlag 2001, S. 589. Das zweite Glied kann entweder eine Erweiterung bzw. Fortführung des ersten sein oder auch einen Gegensatz zu diesem bilden.

<sup>152</sup> Vgl. Polheim, Karl-Konrad: „Bauformen in Hofmannsthals Dramen“, S. 97.; Vgl. Polheim, Karl-Konrad, *Die dramatische Konfiguration* S. 30-31, 252-253, 257, 261. Vgl. Corbineau-Hoffmann, Angelika, *Die Analyse literarischer Werke* S. 86-87.; Außerdem vgl. Pfister, Manfred, *Das Drama* S. 324.

Schließlich ist die Parallelität in der dritten und fünften Szene offensichtlich; in beiden treten nur Elektra und Chrysothemis auf – wobei während ihrer zweiten Begegnung ein Koch, ein junger und ein alter Diener plötzlich auftreten – und schnell wieder ab.<sup>153</sup>

Aber auch was den Inhalt der Szenen angeht, waltet eine Parallelität:

Die von den Dienerinnen zu Anfang des Stücks in einer düsteren Hinterhofatmosphäre „berichteten“ Schreie Elektras klingen am Ende, bei der Ausführung der Sühnemorde, wider; diesmal aber aus den Mündern Klytämnestras und Ägisths.<sup>154</sup> In der zweiten Szene sieht man eine einsame Elektra und vernimmt erstmals die an den Mord ihres Vaters erinnernden Worte. Das „Blut“ des geschlachteten Agamemnon, das sie so schonungslos wiedererinnert – in Szene sechs führt es als ihr eigenes Blut zur Identifizierung mit dem Bruder.<sup>155</sup> In der ersten Begegnung mit ihrer Schwester versucht Chrysothemis vergeblich, diese zu überzeugen, von ihrem Hass abzulassen; in ihrer zweiten Begegnung ist Elektra in der Rolle derjenigen, die zu überzeugen versucht.

Auch die sophokleische *Elektra* weist eine ausgewogene symmetrische Komposition auf. Doch ist ein Unterschied wahrnehmbar: Im Unterschied zum modernen Drama Hofmannsthals, dessen Handlung sich ständig im Kreis dreht und nicht recht vorwärts kommen will, folgt die Handlung kontinuierlich einer Entwicklung auf einen Schluss hin. So sieht man in dem Anfangsmonolog der sophokleischen *Elektra* die Königstochter über ihre Situation klagend. Das Einzige, was ihren Schmerz lindern kann, ist die Hoffnung auf die Rückkehr ihres Bruders (*Elektra* 118). In der symmetrisch entsprechenden Szene scheint ihr Unglück über sie hereingebrochen. Sie hat zwar bereits am Ende ihres Treffens mit Klytämnestra die Nachricht von Orests Tod erfahren. Nun steht sie aber in dieser Szene vor der von einem Fremden überbrachten Urne, worin angeblich die Asche Orests bewahrt ist. Ihr bleibt nun nicht die geringste Hoffnung, dass die vorherige Nachricht falsch sein könnte. Der zu Beginn pathetischen, in Trauer getauchten und nur auf den Bruder wartenden Elektra bleibt nun am Anfang der Orest-Elektra-Szene ohne jeglichen Zweifel nichts anderes übrig, als selbst zu agieren. Sobald Elektra von Orest selbst die Wahrheit erfährt, überlässt sie ihm zwar den Vollzug der Rache, nimmt aber auch selbst aktiv daran Teil. Sie lauert z. B. darauf, dass keiner ins Haus eintritt, bevor die Ermordung Klytämnestras vollzogen ist (*Elektra* 1402-1403). Nach dem begangenen Muttermord gibt sie dann Orest sogar Hinweise, wie er bei dem weiteren Mord an Ägisth vorgehen muss (*Elektra* 1435; 1437). Ein weiteres Beispiel bieten die Chrysothemis-Elektra-Szenen. Die sophokleische Elektra trifft sich in dem linken Teil der symmetrischen Anlage mit ihrer Schwester und versucht, diese davon zu überzeugen, wider den Befehl der Königin zu handeln und keine Libationen auf das Grab Agamemnons zu gießen. Chrysothemis ist damit einverstanden und bittet nur den Chor um Diskretion. Nichts davon muss an die Ohren der Königin dringen. Es ist Elektras und Chrysothemis' gemeinsame harmlose Verschwörung. Im rechten Teil hört man beide Schwestern erneut miteinander reden, nur diesmal über etwas wichtigeres, nämlich den Plan Elektras, entweder zusammen mit ihrer Schwester oder ganz allein ihre Mutter zu ermorden.

---

<sup>153</sup> Chrysothemis betritt am Dramenende ein drittes Mal die Bühne, verweilt jedoch nur kurz und befindet sich zudem unter den Dienerinnen.

<sup>154</sup> Vgl. Corbineau-Hoffmann, Angelika, *Die Analyse literarischer Werke* S. 79.

<sup>155</sup> Orest mutmaßt in Bezug auf die Herkunft der noch nicht erkannten Elektra: „du / musst ein verwandtes Blut zu denen sein, / die starben, Agamemnon und Orest.“ (*Elektra* 2-4, S. 99). Elektra erwidert: „Verwandt? Ich bin dies Blut!“ (*Elektra* 6, S. 99).

Das Orakel Apollons, so wie es von Orest im Prolog geschildert ist, wird am Ende mit Klytämnestras und Ägisths Tod und der Wiederherstellung der Ordnung erfüllt. Das zuweilen endlos erscheinende Trauern wird beendet.

In Hofmannsthals *Elektra* dagegen entsteht keine Entwicklung, kein An- und Absteigen, keine lineare Abfolge der Handlung. Vielmehr dreht sich diese in Kreisen. In ihrem Anfangs-Monolog ist Elektra genauso verzweifelt wie dann beim Auftauchen Orests. Es fehlt die Urnenszene, während der ihre Verzweiflung und Wut sich zuspitzen, und die damit eine Belebung, Steigerung darstellt. Trotz bzw. wegen ihres unvermindert gleichbleibenden Hasses, der sie lähmt und in der Passivität verharren lässt, erweist sie sich am Ende der Orest-Elektra-Szene als genauso unfähig wie am Anfang, zu agieren. Sie vergisst sogar, Orest das Beil zu geben. Sie vermag keine einzige Handlung zu vollbringen, die von ihr verlangt wird.

Das Ende des Dramas, der Tod Elektras, führt zu keiner Lösung im Sinne der das ganze Stück hindurch ersehnten Lockerung der Spannung. Es kann keine Orientierung auf die Zukunft geben. Der Blick ist ständig nach rückwärts gerichtet; nichts wandelt sich, sondern bleibt auf die Vergangenheit fixiert. Diese Rückwärtsgewandtheit, die das ganze Stück mitbestimmt, lähmt aber nicht allein die Figuren, sondern versetzt auch die Handlung in Stillstand. Jegliches Vorhaben stockt und löst sich in den Sprechhandlungen auf. Demnach ist die festgestellte Parallelität nur logische Gestaltung dieser Lähmung. Die einzige signifikante Veränderung, die sich jeweils zwischen den symmetrischen Szenen des hofmannsthalschen Dramas vollzieht, ist, dass Elektra und die jedes Mal mit ihr auftauchende Figur in der entsprechend symmetrischen Szene in umgekehrtem Verhältnis zueinander stehen. Hier ist Elektra diejenige, die aus vollen Leibeskräften über die ihr durch ihre Mutter zugefügten Leiden wehklagt; dort diejenige, die vor ungebrochener Rachelust gegen ihre Mutter schreit. Hier ist sie diejenige, die überzeugt werden muss, dort diejenige, die überzeugen will. Neben den daraus entstehenden Kontrastrelationen Elektras zu der in jeder Szene mitagierenden Figur ergeben sich auch Korrespondenzrelationen. Man erkennt eine Spiegelbildlichkeit bzw. Austauschbarkeit Elektras, so wie diese in den drei ersten Szenen agiert, besonders mit Chrysothemis und Klytämnestra in den drei letzten Szenen. Nicht nur Elektra, sondern auch alle anderen Frauengestalten werden jedes Mal von einem anderen Blickwinkel aus betrachtet, was eine differenzierte Wahrnehmung erlaubt.

Das kreisende Element der Handlung, das sich immer wieder um Klytämnestras Tat und Elektras erwünschte Rache an ihrer Mutter dreht, bekundet sich am eindrücklichsten, wenn man in der Analyse von der ersten zur letzten Szene, von der zweiten zur vorletzten und von der dritten zur fünften blickt. Die Szene, die das Zentrum besetzt, ist die vierte. Es geht um die Szene, in der Elektra und Klytämnestra erstmalig und zum einzigen Mal gemeinsam auftreten. Durch die exklusive Mittelstellung dieser Begegnung werden die in allen Szenen angedeutete Zusammengehörigkeit beider Frauen und das Zueinanderstreben der beiden Figuren betont. Anscheinend führt alles zu dieser einen Szene hin und alles von ihr weg. Sie wirft ein erhellendes Licht auf die Vorgänge davor, indem sich erklärt, warum das Verhältnis so angespannt ist, und ein vorausweisendes Licht auf die zukünftigen Vorgänge. Hier ist der Mittelpunkt des „Geschehens“ verortet. Daher auch die Zentrierung auf diese Szene.<sup>156</sup> Sie hebt sich von den anderen der Stellung, dem Umfang und dem Inhalt nach ab. Sie ist die einzige, die von zwei Szenen umgeben ist,

---

<sup>156</sup> Vgl. Corbineau-Hoffmann, Angelika, *Die Analyse literarischer Werke* S. 88.

in denen dasselbe Hauptfigurenpaar (Elektra/Chrysothemis), die Töchter, agiert. Diese Mittelszene trennt die beiden benachbarten Szenen voneinander, aber verbindet sie auch.

Zudem erstreckt sie sich in der bereits zitierten kritischen Ausgabe vom Fischer Verlag über 17 Seiten, im Gegensatz zu den übrigen, die viel weniger Raum einnehmen (erste Szene fünf Seiten, zweite zwei Seiten, dritte acht Seiten, fünfte dreizehn Seiten, sechste vierzehn Seiten und siebte Szene acht Seiten).<sup>157</sup> Es ist frappierend, dass diese Szene fast doppelt so viele Verse umfasst (564) wie die längste der anderen Szenen (im Einzelnen: erste Szene 175 Verse, zweite 56 Verse, dritte 230 Verse, fünfte 318 Verse, sechste 367 Verse und siebte Szene 151 Verse). Ein weiteres Indiz dafür, dass es sich bei dieser, nicht nur ihrer Stellung im Zentrum des Dramas, sondern auch dem Gewicht nach um die zentrale Szene handelt, besteht darin, dass die sie umgebenden Bühnenanweisungen außerordentlich lang sind (10 und 14 Zeilen im Gegensatz zu den nächst längeren – zwischen der sechsten und siebten Szene: 6 Zeilen). Daraus lässt sich die Vermutung aufstellen, dass mit dem Auftauchen der Mutter und ihrem Zusammentreffen mit der Tochter Bilder auftauchen, Worte ausgesprochen und Fragen erhoben werden, die die Handlung zentrieren und daher einer detaillierten Darstellung und textnahen Erläuterung bedürfen.

Doch zuvor werden im folgenden Teil die in Hofmannsthals *Elektra* auftauchenden Figuren im Hinblick auf ihre Konstellation und ihre Redeanteile untersucht; das ist – neben der Gliederung nach Handlungsphasen – eine weitere Möglichkeit, die äußere Form eines Dramas zu bestimmen. Hofmannsthal selbst spricht vom „untrennbare[n] Ineinander von Gestaltung und Handlung“.<sup>158</sup>

Die Aktualität dieser Figuren auf der Bühne, die Art wie der Dichter diese agieren lässt, wird im weiteren Verlauf der Arbeit detailliert gezeigt.

## 2.2.2. Die Untersuchung der Figurengruppierung

Richtet man den Blick speziell auf die Figurenkonstellationen in den Szenen, lässt sich eine bemerkenswerte Fokussierung der Titelheldin feststellen.

Abgesehen von der ersten Szene, in der Elektra nur kurz auf- und bald wieder abtritt, agiert sie in allen Szenen. Sie eröffnet die zweite Szene (Elektra allein), die fünfte (Elektra-Chrysothemis), sechste (Elektra-Orest) und siebte (Elektra-Chrysothemis-Ägisth) und beschließt die zweite, vierte und sechste Szene. Chrysothemis tritt in der dritten, fünften und siebten Szene auf. Ihre Worte sind es, die uns in die dritte Szene einführen, und sie leiten uns auch zur anschließenden; und es ist ihr Orest geltender Schrei, der den Zuschauer bzw. Leser kurz vor dem Ende erschüttert. Klytämnestra taucht – wie schon erwähnt – nur in der vierten Szene auf, die sie auch eröffnet. Orest schließlich tritt ebenfalls nur in einer Szene, der sechsten, auf, an deren Ende sein Pfleger ihn auffordert, in den Palast zu gehen.<sup>159</sup>

---

<sup>157</sup> Vgl. ebd., S. 91.

<sup>158</sup> Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: „Eugene O’Neill“, in: ders.: *Prosa IV*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1980 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd.4), S. 195-204; hier S. 201.

<sup>159</sup> Vgl. Corbineau-Hoffmann, Angelika, *Die Analyse literarischer Werke* S. 79.



Allein Elektra spricht mit allen Hauptfiguren, und zwar jeweils unter vier Augen. Sie ist der Bezugspunkt aller, Hofmannsthal lässt alle Fäden bei ihr zusammenlaufen.

Die Figurengruppierung fügt sich demnach geradezu mustergültig in die vorangegangenen Beobachtungen über den Handlungsverlauf und Szenenaufbau.<sup>160</sup>

Elektras Rachsucht dringt in alle Blutsbände, in alle potentiellen menschlichen Bindungen ein und verhindert ihre weitere Entwicklung. Dadurch ist aber auch Klytämnestra während aller Gespräche Elektras mit ihren Geschwistern präsent. Die Taten der Mutter sind zum einzigen Gesprächsgegenstand unter ihren Kindern geworden. Es sind die durch sie verursachten Wunden, die das Leben ihrer Kinder bestimmen.

Wie viel Redeanteil kommt aber den einzelnen handelnden Figuren zu? Welche Hauptfigur spricht in den jeweiligen Zwiegesprächen länger? Diese Fragen sind in einem Drama, in dem das Gespräch eine so zentrale Rolle innerhalb des Handlungsverlaufs und bei der Identitätssuche der Personen einnimmt wie in *Elektra*, wichtig, weil die Person, die am längsten redet, bedeutsamer ist, sich erklären will. Sie sucht nach einer Antwort, will eine Lösung für ihre Probleme und versucht mittels Gespräch, die Lösung zu finden.

Elektra trifft drei Mal auf Chrysothemis. Man könnte zwar sagen, dass Elektras Anteil in diesen Gesprächen höher ist, allerdings redet Chrysothemis im ersten Aufeinandertreffen der Schwestern mehr (Elektra 92 Verse, Chrysothemis 107 Verse). Sie versucht, Elektra davon zu überzeugen, die Ermordung ihres Vaters endlich zu vergessen und wieder anzufangen, normal wie eine Frau zu leben. In der zweiten und der dritten Begegnung redet wiederum Elektra mehr (Elektra 120 Verse, Chrysothemis 68 und Elektra 43, Chrysothemis 27). Das Gleiche lässt sich auch für die Begegnung Elektras mit Orest sagen (Elektra 216, Orest 97). In der Elektra-Klytämnestra-Szene hat die Königin den größeren Redeanteil (Elektra 124, Klytämnestra 232 Verse). Es ist bemerkenswert, dass die nur einmal auftretende Klytämnestra den größten Redeanteil im Vergleich zu demjenigen der einzelnen Figuren in den jeweiligen Szenen auf sich vereinigt. In dieser „absoluten Rangliste“ folgt direkt Elektra. Offenkundig haben Elektra und Klytämnestra es am Nötigsten, sich zu entblößen und ihr Inneres offen zu legen. Genauso wie Elektra sucht die Königin Redemöglichkeiten, bedarf ihrer, um sich zu erklären und selbst wieder sicher zu werden. Sie erhofft von Anderen eine Reaktion, irgendeine Hilfestellung. Chrysothemis will sich viel weniger aussprechen, sie will an diesen Wirrungen nicht teilhaben. Der Bruder redet noch weniger, dafür kann er handeln.

Neben der Quantität der Redebeiträge wird die Stellung und Bewegung der Figuren im Auftritts- bzw. Bühnenraum jeder einzelnen Szene bedeutsam. Hofmannsthal selbst schreibt im Jahr 1927 an Strauss:

Eine Hauptfigur schafft man nicht durch die Menge des Textes, nicht einmal bloss durch die Lebenszüge, die man ihr gibt, sondern vor allem durch die Stellung, die man ihr innerhalb des Stückes gibt. (*Briefwechsel* 608)<sup>161</sup>

<sup>160</sup> Auf diese wechselseitige Beziehung zwischen Figurengruppierung und Handlung deutet besonders der folgende Aufsatz hin: Vgl. Crowhurst-Bond, Griseldis: „Schach, Geschehen und Handlung im Drama Hofmannsthals“, in: *Literatur als Dialog. Festschrift zum 50. Geburtstag von Karl Tober*, hg. v. Reingart Nethersole, Johannesburg : Ravan Press 1979, S. 395-402.

<sup>161</sup> Dass Hofmannsthal nicht nur auf Sprache und Stoff Wert legte, sondern auch auf Bühnenbild und Stellung der Figuren in diesem, zeigt der Umstand, dass er sich selbst an der Inszenierung seiner Stücke beteiligte, die er nicht der Willkür des Regisseurs überlassen wollte. Zudem suchte er umsichtig nach denjenigen Künstlern, die seine Vorstellungen in die Tat umsetzen konnten. Vgl. Nehring, Wolfgang, „Szenische Bemerkungen zu Hofmannsthals Griechendramen“ S. 171.

Der Begriff „Stellung“ gewinnt vor diesem Hintergrund eine doppelte Bedeutung: Die äußere, die die pragmatische Stellung der Figuren auf der Bühne untersucht und die innere, in der die Wichtigkeit ihrer Präsenz auf der Bühne fokussiert wird. Das Letztere wird von besonderem Interesse im weiteren Verlauf der Arbeit sein. Werfen wir also einen Blick auf den szenischen Raum und die szenische Choreografie.

### 2.2.3. Die dramatisch-optische Wirkung der Figurengruppierungen: Der Bühnenraum und seine Bedeutung

Zum Bühnenbild gibt Hofmannsthal neben der Bühnenanweisung, mit der das Stück einsetzt, noch weitere Hinweise in seinem Aufsatz *Szenische Vorschriften zu „Elektra“*.<sup>162</sup> Bei aufmerksamer Lektüre der beiden Quellen stellt man fest, dass das Bühnenbild nur wenige Anhaltspunkte zu Zeit und Ort der Handlung gibt.<sup>163</sup>

Wir erfahren, dass sich das Geschehen im Hinterhof eines Palasts abspielt und solange dauert wie eine langsame Dämmerung. Die Bühne ist leer. Einzig feststellbarer Fix- bzw. Treffpunkt ist links vorne ein Ziehbrunnen, an dem sich am Dramenbeginn kurz die Dienerinnen zusammenfinden. Es handelt sich genau gesehen um einen Innenhof, der von allen Seiten begrenzt bzw. von Gebäuden eingefasst ist. Der Palast weist im Mittelteil eine große, sehr hohe Tür auf, linker- und rechterhand befinden sich Sklavenwohnungsanbauten; es gibt nur einen einzigen immer offenen Ausgang auf der rechten Seite, ein Tor, das auf einen anderen äußeren Hof führt. Alles, was wir von diesem sehen können, ist ein heller Fleck.

So wird dem Dramenpersonal kein großer Bewegungsraum zugestanden. Die Menschen sind von kahlen, hohen Mauern umgeben und können die Ummauerung nicht wirklich verlassen – sie sind darin gefangen, ganz ähnlich ihrer seelischen Verfassung. Der Palast und seine gewaltsame Vergangenheit entlassen sie nicht ins freie Leben, sondern zwingen sie zur Konfrontation, da sie sich nicht aus dem Weg gehen können, und begünstigen dadurch die angsterfüllte, von Hass und gegenseitigem Misstrauen aufgeladene Atmosphäre. Man entkommt einander und der gemeinsamen Vergangenheit nicht. Hierin lässt sich erneut die Ausweglosigkeit spüren, die bezüglich der Handlungsführung schon erwähnt wurde.

Höchst bedeutsam für Hofmannsthals Klytämnestra, nach dessen Meinung die Wirkung beim Publikum nicht allein auf die Darstellung einer dramatischen Handlung, sondern auf den optischen Eindruck stützen soll, ist nun, von woher die Personen kommen und wohin sie abtreten.

Da sind einmal die zentrale Tür des Palastes, die „um einige Stufen über dem Erdboden erhaben“ (*Szenische Vorschriften zu „Elektra“* 95) ist, und dann noch die schwere große Tür der Sklavenwohnungen auf der linken Seite. Außerdem gibt es im rechten Bühnenbereich einen hässlichen Bau mit vier gleich großen verschlossenen Türen, der an das Tor grenzt. Das Auf- und Abtreten der Personen folgt einer klaren Ordnung: Es gibt einerseits den Weg zum Innenraum (entweder in den Palast oder in

---

<sup>162</sup> Nähere Angaben zu Hofmannsthals Vorstellungen hinsichtlich des Bühnenraum samt wichtiger Details (Requisiten, Beleuchtung) finden sich in seinen Aufsätzen (z. B. *Die Bühne als Traumbild*) oder Briefen. Zudem vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, Tübingen: Narr Verlag 1994 (Bd.1), S. 132-150.

<sup>163</sup> Manfred Pfister erkennt bezüglich der optischen Realisierung des Schauplatzes „ein weites Spektrum der Möglichkeiten zwischen abstrakter Neutralität und realistischer Konkretisierung.“ Vgl. Pfister, Manfred, *Das Drama* S. 345-348.

die Sklavenwohnungen); das ist der Weg aus dem vom Zuschauer nicht einsehbaren äußeren Hof zum inneren Hof und von da in den Palast oder die Sklavenwohnungen hinein. Die Auftritte erfolgen also von rechts, und die Abtritte vollziehen sich in der Mitte, nach links oder auch nach rechts (hässlicher Bau mit vier Türen). Andererseits gibt es den Weg nach draußen; das ist der Weg aus dem Palast oder aus dem rechten und linken Gebäude zunächst zum inneren Hof und dann zum Tor hinaus. Obwohl es so viele Türen zum Palastinneren und den Sklavenwohnungen gibt, gibt es nur einen vergleichsweise kleinen Ausgang zum wahren, freien Leben. Das Schema des Bühnenbildes mit den Wegen der Personen bietet Abbildung 2.

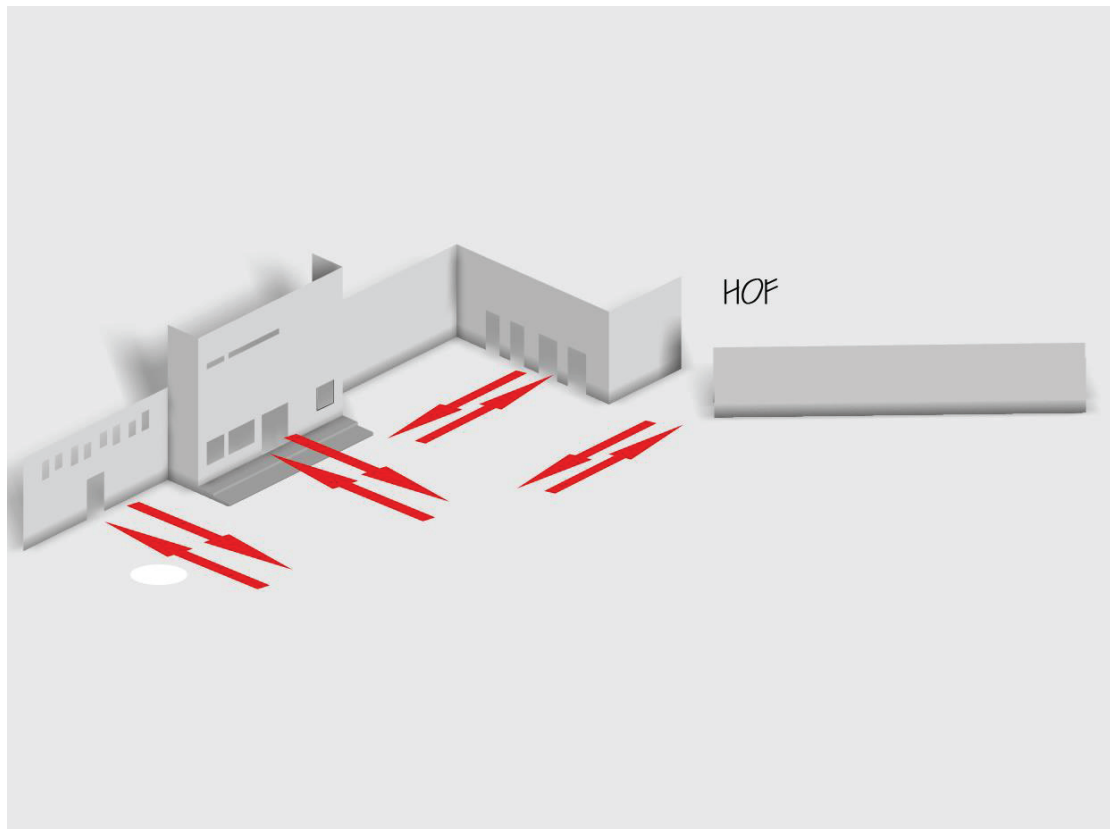


Abb.2 Der Weg zum Innen- und Außenraum

Welche Wege nehmen nun die einzelnen Figuren?

Zunächst einmal kann man erkennen, dass die meisten Figuren durch die Haustür in die Szenerie finden und durch diese auch wieder abtreten. Eine seltene Abgangsstelle bildet das rechte Tor: Tatsächlich sind es nur die Dienerinnen, die diesen Ausgang in der siebten Szene wählen. Nur sie entkommen sozusagen der „Gefangenschaft“.<sup>164</sup> Auch Chrysothemis tritt einmal durch das Tor ab (in der fünften Szene), erscheint dann jedoch wieder im Hinterhof. Auffallend ist, dass Chrysothemis auf ihrem Weg nach draußen am Ende des Stücks innehält und sich an Elektra wendet, bevor sie abtritt. Kurz vor dem Schlussvorhang erscheint sie erneut, kommt aus der gleichen Richtung und tritt auf den umgrenzten Hof. Das Ende bildet ihr Klopfen an die geschlossene Palasttür: Sie will wieder hinein. Ihre Bewegungen im Bühnenraum offenbaren: Sie kommt von dieser Umgebung nicht los, ist an sie und die in ihr lebenden Menschen gebunden, trotzdem bekundet sie immer wieder ihren Wunsch, der ganzen Drangsal zu entkommen. Stets kehrt sie – gerade dem Käfig, dem eingefassten Hof entkommen – kurz nach ihrem Abgang zurück. Es sind anscheinend nur die Dienerinnen, die außerhalb dieses Areals für längere Zeit leben können. Sie kommen hinein und gehen aber auch ohne Hemm- und Hindernis wieder hinaus und lassen die Hauptfiguren, die Herrscher des Atridengeschlechts, ihre Intrigen, Ängste und Machtspielchen somit hinter sich, lassen sie eingesperrt zurück. An dieser Gegenüberstellung von Herrschenden und Dienerschaft, vor allem mit Blick auf Chrysothemis, offenbart sich, dass kein äußerer Zwang besteht, innerhalb dieser Mauern zu verharren. Vielmehr sind der Palast und der dem Auge sichtbare Innenhof ein von Elektra und ihren Verwandten selbst gewähltes Gefängnis, das sie nicht bereit bzw. fähig sind, zu verlassen. Die Dienerinnen erscheinen demnach als die Wächter des Gefängnisses, worin Elektra, Klytämnestra und Chrysothemis für immer bleiben müssen und scheinbar auch bleiben wollen. Wie sonst wäre das Klopfen von Chrysothemis an die Palasttür am Ende zu verstehen? Der Bühnenraum schließt die Protagonisten dieser Familientragödie auf unerbittliche Weise ein, doch nicht nur tatsächlich, räumlich, sondern auch symbolisch, da mit dem Palast all die verdrängten und verschwiegenen Taten der Vergangenheit, die das Atridengeschlecht nach wie vor in ihren Bann halten, verbunden sind.

In Bezug auf die Bewegungen der einzelnen Figuren in den Szenen lässt sich feststellen, dass (fast) nie eine Figur den Weg zurück nimmt, auf dem sie die Szenerie betreten hat. Chrysothemis taucht in der fünften Szene aus der gleichen Richtung auf, in die sie in der dritten Szene abgetreten war, und wählt für ihren Abgang die Tür, durch die sie in der dritten Szene Eingang ins Stück fand – sie findet also ihren vertrauten Weg zurück. Orest und Ägisth beschreiten beide exakt den gleichen Weg, vom Tor zum Palast, nachdem sie für einen Moment auf der Türschwelle – aus unterschiedlichen Gründen – verweilt haben. Klytämnestra bildet eine Ausnahme: sie erscheint auf der Szene und verschwindet von ihr durch die Palasttür. Allerdings ist sie vom Zuschauer und der mitagierenden Figur (Elektra) nur phasenweise zu sehen, als wären ihre Bewegungsabläufe durch Momentaufnahmen fixiert: Klytämnestra erscheint am linken Fenster des Hauses, Klytämnestra nähert sich dem Fenster und spricht zu Elektra, Klytämnestra auf der Türschwelle mit ihren Dienerinnen, Klytämnestra kommt auf Elektra zu und so weiter. Ähnlich verhält es sich mit Ägisth, nachdem er in den Palast eingetreten ist. Auch hier zeigt sich eine Bildfolge von Momentaufnahmen: Ägisth schreiend am rechten Fenster, Ägisth wird (von Orest)

---

<sup>164</sup> Obwohl der alte Diener zweimal (fünfte und sechste Szene) an der Hoftür erscheint, ist sein Abtrittsort unbestimmt, ebenso wie der des Kochs und der des jungen Dieners; die entsprechenden Anweisungen betreffen nur ihren Weg auf der Bühne.

weggezerrt, Ägisth wieder am Fenster, Ägisth wird fortgerissen. Nur Elektra tritt nie ab. Sie ist die einzige Figur, die sich ständig im Hof bewegt und der ausnahmslos alle begegnen müssen, wodurch wiederum ihre zentrale Stellung im Stück markiert wird. Chrysothemis und Klytämnestra sind wiederum die einzigen, die ihr ganz nahe kommen, so nah, dass sie von ihr wieder weggestoßen werden. Eine ganze Reihe von Bühnenanweisungen bezieht sich auf diese Anziehungs- und Abstoßungsbewegungen. Elektra ist allerdings nicht nur die einzige, die sich mit allen trifft, sondern auch diejenige, auf die die Personen zukommen. Selbst Orest kommt zu ihr. Sie und die Gespenster ihrer Vergangenheit (Agamemnon und Klytämnestra) sind der Anziehungspunkt für alle anderen. Die Vergangenheit der Atridenfamilie bestimmt ihre Handlungen, ihre Bewegungen. Kein Angehöriger kann dem Bann des Hofes entfliehen, sie sind folglich in ihrer Bewegungsfreiheit eingeschränkt. Das Schema des Bühnenbildes mit den Bewegungen der einzelnen Figuren im Raum bietet Abbildung 3.

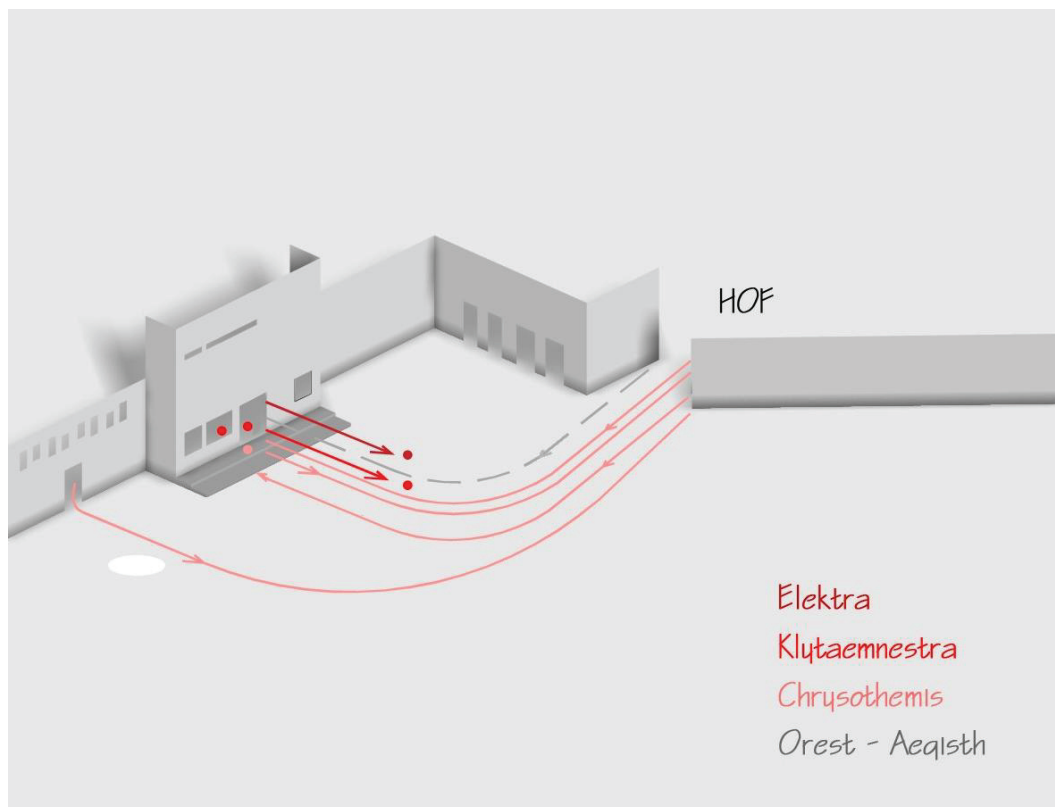


Abb.3 Die Bewegungen der einzelnen Figuren im Raum



Zusammenfassend ist zu sagen: Das Stück spielt sich dauerhaft auf einem eng umzirkelten Schauplatz ab, der von der Außenwelt durch die dicken Palastmauern weitestgehend isoliert ist. Nur durch einzelne Geräusche tritt sie ein oder ist durch einen Lichtfleck erkennbar. Dadurch entsteht der Eindruck von Ausweglosigkeit, der noch dadurch gesteigert wird, dass der einzige Weg nach draußen, der äußere Hof, das off stage, so wenig konkretisiert ist. Der Schauplatz selbst ist kein privater, sondern ein öffentlicher Raum, in dem keine Königin dominiert. Statt detailliert dargestellter Oberflächen bietet sich eine auf das Notwendigste beschränkte Szenerie. Die Bühne ist ein leerer Raum ohne Zentrum. Ein solches, könnte man sagen, bildet Elektra, die jedoch kein Fixpunkt im Sinne eines ruhenden Pols ist. Sie pocht an Türen, geht wild auf und ab bzw. hin und her und bricht am Ende zusammen. Ihre Bewegungen bilden gleichsam die innere Bewegtheit, ihre seelische Ruhelosigkeit und ihre innere Befangenheit in der Vergangenheit ab, denn trotz ihres geradezu fahrigten Hin- und Hergehens bleibt sie ja stets innerhalb der Palastmauern.

Dieser Eindruck der Ausweglosigkeit, Asphyxie und ständig gesteigerten Spannung spiegelt sich in allen Aspekten der äußeren Form in *Elektra*. Es ist bemerkenswert, wie bruchlos Hofmannsthal die verschiedenen Möglichkeiten der Gestaltung – Szeneneinteilung, Figurengruppierung, Choreografie – und die innere Dynamik – den Handlungsverlauf und die inneren Vorgänge in den Figuren – miteinander verschmolzen hat.

Nachdem nun die äußeren Rahmenbedingungen, das Stück in seiner Gesamtanlage, nunmehr dem Leser deutlich und klar vor Augen stehen, ist der Blick auf die ihrer Stellung und Bedeutung wegen zentrale Szene des Werks zu richten: Die Klytämnestra-Elektra-Szene. Es ist die Begegnung, um die sich das ganze Stück dreht und gruppiert, die von Mutter und Tochter. Im Rahmen der folgenden Analyse wird versucht, besonders Klytämnestra als Königin, Mutter und Frau zu bestimmen. Es geht um eine Figur, die neben der Titelheldin Elektra, aufgrund ihres Redeanteils und ihrer Präsenz auf der Bühne ebenfalls als eine Hauptperson dieses hofmannsthalschen Dramas anzusehen ist. Untermauert wird diese Bedeutungszuschreibung durch die Tatsache, dass die die ganze Zeit auf der Bühne bleibende Elektra über ihre Mutter spricht und diese sogar in ihrer Fantasie die Hauptrolle spielt. Je tiefer Elektra in die Schichten ihrer Seele eindringt, desto unbändiger erscheint ihr Hass gegen ihre Mutter und desto präsenter wirken Klytämnestra und ihr Schicksal, bis sie schließlich selbst auf der Bühne erscheint.

### 3. Die Elektra-Klytämnestra-Szene: Figurenkommunikation

#### 3.1 Die Rahmenbedingungen

Nachdem im vorangegangenen Teil die äußere Form (Szenenaufbau, Schauplatz, Handlungsphasen, Figurengruppierung und -bewegung) des Dramas *Elektra* dargestellt worden ist, untersuche ich in diesem Teil die Szene, in der zum ersten und einzigen Mal Mutter und Tochter aufeinandertreffen und miteinander sprechen. In den Brennpunkt des Interesses rücken der Inhalt und der kommunikative Gehalt<sup>165</sup> von

---

<sup>165</sup> Diese Analyse einer ausgewählten Szene basiert auf der Prämisse, dass in die literarischen Dialoge Individuen durch ihr Handeln in Beziehung zueinander treten, dabei bestimmten Regeln, Zielen, Strategien folgen. Vgl. Hindelang, Götz: *Einführung in die Sprechakttheorie*, Tübingen: Niemeyer

Klytämnestras (und Elektras) Worten. Dadurch soll die Entfaltung dieses Gesprächs nachvollzogen, sowie Klytämnestras (und Elektras) psychische Disposition, ihre Reaktionen und ihr Verhalten ihrer Gesprächspartnerin gegenüber<sup>166</sup> bestimmt werden. Die Analyse soll sich nicht nur auf die Absichten beschränken, die Klytämnestra und Elektra mit ihrer Rede verfolgen; sondern auch die Korrespondenz- und Kontrastrelationen zum (jeweiligen) Gesprächspartner pointiert herausstreichen. Bevor man sich der Mikrostruktur dieser einen Szene widmet, also im Detail schaut, wie das Gespräch funktioniert, muss erst einmal erklärt werden, in welchen größeren Zusammenhang d. i. der Dramenzusammenhang, es sich einfügt und welche Funktion es für den Dramentext (makropoetisch) erfüllt. Wo und wann kommt es zu diesem Gespräch, wie wird dieses Treffen motiviert und mit welcher Erwartungshaltung begegnen sich die Protagonistinnen?

Zur Beantwortung dieser Fragen bedarf es an dieser Stelle einer noch genaueren Betrachtung des Handlungsortes und der -zeit, da deren Gestaltung wichtige Rückschlüsse auf die psychische Disposition, in der wir die beiden Frauen antreffen, zulässt. Denn das Bühnenbild und die Beleuchtung bilden in der *Elektra* Hofmannsthals, wie im weiteren Verlauf der Arbeit detailliert gezeigt wird, eine zusätzliche Sprache. Für den Bühnendichter Hofmannsthal ist der dramatische Text nur ein Teil des theatralen Gesamtkunstwerkes.<sup>167</sup> Dieser bildet immer eine unentrinnbare Einheit mit der szenischen Darstellung.<sup>168</sup> Kurz vor der *Elektra*-Premiere in der Inszenierung von Max Reinhardt nimmt Hofmannsthal in einem Brief an Kessler (8. Oktober 1903) grundsätzlich Stellung zum Bühnengeschehen:

Er der [stage designer] möchte mit Lichtern, mit tanzenden Schatten, mit Wasser, mit Wolken, mit dem grünen Rasenteppich, mit Gewändern, mit entblößten und mit verhüllten Gestalten, mit Pferden, Hunden, Blumen, Stämmen, Katen, Höhlen, Vögeln und Springbrunnen zum Dichter und er rast, dass kein Dichter ihm das armselige Netzwerk von Worten liefern will, die Wunderdinge, die unverbunden sind, einzufangen und die Magie eines Ganzen daraus zu machen. Und ich wäre vielleicht sein Dichter. Er hat die einzelnen Buchstaben, und mein Scenarium wäre das Gedicht, das sich daraus zusammensetzen läßt.<sup>169</sup>

Hofmannsthal deutet darauf hin, dass er bei der Erschaffung eines Werks bei einer Vorstellung<sup>170</sup>, Atmosphäre<sup>171</sup> beginne. Das gesamte Kunstwerk ist keine

---

Verlag 1994, S. 44-45.; Vgl. Meibauer, Jörg: *Einführung in die germanistische Linguistik*, Stuttgart u. Weimar: Metzler Verlag 2007, S. 230-242. Der Beziehungsaspekt wird bei der Analyse gesprochener Sprache in neuerer Zeit immer mehr berücksichtigt. Vgl. Sager, Sven: *Sprache und Beziehung. Linguistische Untersuchungen zum Zusammenhang von sprachlicher Kommunikation und zwischenmenschlicher Beziehung*, Tübingen: Niemeyer Verlag 1981, S. 37-38.

<sup>166</sup> Es wird also die den Dialog konstituierende Beziehung zwischen den Personen des Dramas und nicht die Beziehung zwischen dem Dialog als Text des Dramas und dem Leser bzw. Zuschauer untersucht.

<sup>167</sup> Vgl. Wessel, Elsbeth: *Theater zwischen Traum und Wirklichkeit. Hugo von Hofmannsthals Theaterwerke in ihrem kultursoziologischen Kontext* (Diss.), Oslo: 1977, S. 114.

<sup>168</sup> Vgl. Schwalbe, Jürgen: *Sprache und Gebärde im Werk Hofmannsthals*, Freiburg: Schwarz Verlag 1971, S. 121.

<sup>169</sup> Vgl. Hofmannsthal, Hugo von u. Kessler, Harry Graf: *Briefwechsel 1898-1929*, hg. v. Hilde Burger, Frankfurt a. Main.: Insel Verlag 1968, S. 57.

<sup>170</sup> Hofmannsthal, sich über den dichterischen Schaffensprozess äußernd, sagt: „Ich glaube: mich reizt vag eine gewisse Vorstellung, Vorstellungsguppe, vorgestellte Atmosphäre, die in ihrer Vagheit unendlich inhaltreich [...] ist. [...] Die Atmosphäre ist viel nebelhafter, ist nicht etwa Landschaft, nicht etwa Vision menschlicher Zustände, nicht etwa zeitlich-historisch gefärbt – sie enthält ein schwebendes Durcheinander aller dieser Elemente. – Andererseits ist sie viel bestimmter als alle diese Worte, ist ganz einheitlich von einem bestimmten Duft durchsetzt, von einem bestimmten Lebensrhythmus

„dargestellte Wirklichkeit, sondern [ein] Bild, also umgesetzt in Kunst“<sup>172</sup>. Darüber hinaus ist „die Welt [...] nur Wirklichkeit, ihr Abglanz aber ist unendliche Möglichkeit“.<sup>173</sup> Mit Hilfe genau dieser ‚Sprache‘ fügt sich die bereits im vorangegangenen Kapitel herausgearbeitete Asphyxie, die Ausweglosigkeit, die Unmenschlichkeit der Lebensumstände der hierin auftauchenden Figuren und die Unterdrückung ihrer Gefühle, die gewaltig auszubrechen drohen, auf einmal zu einem optisch aufgeladenen und machtvollen Bild.

Das einzige Szenengespräch in Hofmannsthals *Elektra*, das Klytämnestra als Dialogpartnerin zeigt – so wie beispielsweise auch bei der sophokleischen (und euripideischen) *Elektra* –, versetzt uns in eine ganz andere Welt als die sophokleische.<sup>174</sup> Den Bühnenanweisungen im Damentext Hofmannsthals, aber auch seinen Aufsätzen *Szenische Vorschriften zu „Elektra“* und *Die Bühne als Traumbild* entsprechend findet es vor der Rückwand des Hauses bzw. im Hinterhof des Palastes statt – also nicht auf der repräsentativen Seite des Palastes, wo sich auch das öffentliche Leben abspielt.<sup>175</sup> Dramaturgisch impliziert dies im Allgemeinen, dass sich in die vorhergehende Dramenhandlung eine interpersonelle Krise entwickeln wird.

Der Palasthof ist wie schon angedeutet (siehe Abb. 2) durch eine hohe Umfassungsmauer und von niedrigen hässlichen Sklavenwohnungen umschlossen (*Szenische Vorschriften zu „Elektra“* 95). Hofmannsthal hält fest: „Der Charakter des Bühnenbildes ist Enge, Unentfliehbarkeit, Abgeschlossenheit.“ (*Szenische Vorschriften zu „Elektra“* 96).

Klytämnestra haust, wie die übrigen Bewohner des Palastes, an diesem trostlosen, düsteren Ort, von der übrigen Welt um sie herum abgetrennt, isoliert. Das Leben, das sie führen, ist das von Gefängnisinsassen. Bereits die Untersuchung der Figurenbewegung offenbarte, dass jeder Versuch, diese Abgeschiedenheit von der Außenwelt zu verlassen, zum Scheitern verurteilt ist. Die Figuren können scheinbar

---

beherrscht, sie ist eine Möglichkeit ganz bestimmter Gestaltungen, die miteinander ganz bestimmte Rhythmen bilden können und keine ändern – dann tritt, oft nach Tagen [...] aus dieser Atmosphäre ein Einzelnes heraus, [...] dieses Einzelne ist dann eine Gestalt mit bestimmter Gebärde, ein Ton [...] oder eine ganz kleine Anekdote, mit deutlich scharfgezeichneten Details. – Diese präzise Vision lässt sich dann verstehen. Sie ist immer Symbol, wie alles im Leben, wenn man es in einem günstigen Augenblick tief genug erblickt.“ Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: *Briefe 1890-1901*, Berlin: Fischer Verlag 1935.

<sup>171</sup> Hofmannsthal sagt, das Bühnenbild beschreibend: „Es ist ein Element der *Stimmung* [vom Verfasser in kursiv geschrieben], dass es in diesem traurigen Hinterhof finster ist, während es draußen in der Welt noch hell ist.“ (*Szenische Vorschriften zu „Elektra“* 97).

<sup>172</sup> Vgl. Garten, Hugo: „Hofmannsthals und Hauptmanns Elektra“, in: *Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Festschrift für Benno von Wiese*, hg. v. Vincent Günther u. a., Berlin: Schmidt Verlag 1973, S. 418-429; hier S. 423.

<sup>173</sup> Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: „Die Bühne als Traumbild“, in: ders.: *Prosa II*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1951 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 2), S. 75-81; hier S. 78.

<sup>174</sup> Noch bevor Hofmannsthal mit der Niederschrift des Stückes selbst beginnt, notiert er: „Die Unterschiede sind ungeheuer. Dort der riesige Raum. Hier die Nusschale [...]“. Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: „Aufzeichnungen“, in: ders.: *Reden und Aufsätze III. Buch der Freunde. Aufzeichnungen 1889-1929*, hg. v. Bernd Schoeller u. Ingeborg Beyer-Ahlert, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1980 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Um einige Texte erweiterte Ausgabe der 15 Bde.*, 10 Bde., hg. v. Bernd Schoeller, Bd. 10), S. 303-609; hier S. 443.

<sup>175</sup> Vgl. Steiner, Jacob: „Die Bühnenanweisung bei Hofmannsthal“, in: *Wissenschaft als Dialog. Studien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundertwende*, hg. v. Renate von Heydebrand, Stuttgart: Metzler Verlag 1969, S. 216-241; hier S. 230.

die Mauern, die sie und das tragische Geschehen der Vergangenheit vor den Augen der Öffentlichkeit abschirmt, nicht überwinden, nicht verlassen. Das reduzierte, auf einen ummauerten Ort konzentrierte Bühnenbild wirkt noch hermetischer, erstickender durch einen riesigen Feigenbaum, dessen schwere Blättermasse sich bedrohlich über das Dach senkt (*Szenische Vorschriften zu „Elektra“* 96) und keinerlei frischen Luftstoß in diesen ohnehin eingezäunten Hinterhof lässt. Eine Vorstellung von Draußen bekommt man nur mittelbar in der ersten Chrysothemis–Elektra-Szene durch Chrysothemis’ Erzählungen.<sup>176</sup> Chrysothemis wirft Elektra vor: „Wärest nicht du, sie ließen uns hinaus. [...], so ließen sie uns ja heraus aus diesem Kerker, Schwester!“ (*Elektra* 7-11, S. 70). Es ist Chrysothemis bewusst, dass das Draußen anders als der Zustand im Inneren des Hauses ist. Sie weiß auch, dass draußen das Leben weiter läuft – Geburt, Erwachsenwerden, Heirat – und dass es nicht wie im Palast zwischen die zwei Polen gespannt ist:<sup>177</sup> Mord und Rache. Chrysothemis’ Schilderungen kontrastieren scharf mit den dargestellten Lebensbedingungen hinter den Palastmauern, mit der geradezu festgefrorenen Entwicklung seit der Ermordung Agamemnons.

Parallel zum Ort trägt auch die Zeitdimension des Dramas ihren Teil zum klaustrophobischen Gefühl bei den Zuschauern und bei den auf der Bühne agierenden Figuren bei. Die Szene spielt – im Gegensatz zum Sophokles-Stück, das mit dem Sonnenaufgang zum Tageslauf der Tragödie anhebt – zur Zeit der Abenddämmerung („Elektras Stunde“).<sup>178</sup> Nichts Neues scheint wie bei Sophokles anzubrechen. Es gibt keine Verheißung auf das, was der neue Tag bringt. Alles geht zu Ende und verschwindet in diesem Hinterhof im Halbdunkel. Die sich langsam niedersenkende Dunkelheit wirkt mächtiger und optisch einengender, da der Feigenbaum tiefschwarze Schatten auf den Hinterhof des Palasts wirft (*Szenische Vorschriften zu „Elektra“* 96), die vor dem Hintergrund eines noch relativ hellen Himmels erscheinen. Die Dämmerung setzt ungleich zeitiger im Hof als außerhalb ein.

Doch was könnte das Treffen zwischen Klytämnestra und Elektra, die in einer Welt leben, deren Lebensbedingungen schon seit langem derart eingeschränkt sind, überhaupt motiviert haben?

Dieses ist – zumindest was die vordergründige dramatische Bewegung betrifft – zufällig.<sup>179</sup> Es gibt keine äußeren Beweggründe dafür. Klytämnestra würde sowieso an dieser Stelle vorbeigehen und möglicherweise auf Elektra treffen. Kein Handeln Elektras, keine Intrige Elektras hat Klytämnestra auf die Bühne gebracht. In ihre Gedanken versunken, „stolpert“ sie einfach über Elektra.

Von diesem Punkt an, in dem die Bewegung erstarrt, lässt Hofmannsthal Königin und Königstochter die Gelegenheit bzw. diese ihnen „zufällig zugefallene“<sup>180</sup> Möglichkeit ausnutzen, um ihr eigenes Inneres zur Sprache zu bringen. Sie sind, wie sich schon bald herausstellt, von einem inneren Aufruhr getrieben. Dadurch lässt sich eine

<sup>176</sup> Vgl. Uhlig, Kirstin, *Hofmannsthals Anverwandlung antiker Stoffe* S. 144. Vgl. Pickerodt, Gerhart: *Hofmannsthals Dramen. Kritik ihres historischen Gehalts*, Stuttgart: Metzler Verlag 1968, S. 158.

<sup>177</sup> Vgl. ebd., S. 158.

<sup>178</sup> Vgl. Schneider, Sabine: *Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900*, Tübingen: Niemeyer Verlag 2006, S. 356.

<sup>179</sup> Über die Kausalität des Handlungsverlaufs vgl. Asmuth, Bernhard, *Einführung in die Dramenanalyse* S. 134-160.; Dazu vgl. Platz-Waury, Elke: *Drama und Theater. Eine Einführung*, Tübingen: Narr Verlag 1992, S. 96-97.

<sup>180</sup> Vgl. Crowhurst-Bond, Griseldis, „Schach, Geschehen und Handlung im Drama Hofmannsthals“ S. 402. Außerdem vgl. Erken, Günther: *Hofmannsthals dramatischer Stil. Untersuchungen zur Symbolik und Dramaturgie*, Tübingen: Niemeyer Verlag 1967, S. 136.



Antinomie zwischen Notwendigkeit und Zufälligkeit erkennen.<sup>181</sup> Laut Hofmannsthal können die Gestalten nichts ändern, denn ihr Schicksal ist durch ihren Charakter vorbestimmt: Dies (ihr Schicksal) ist nicht als etwas Vorgegebenes zwangsläufig erfüllt, sondern nur durch das zielbewusste Handeln der Figuren. Jede von den beiden Frauen ist vom Dichter durch eine Art „Schnitttechnik“<sup>182</sup> an dem Punkt ihres Lebens dargestellt, an dem sich vor ihr, inmitten einer äußerlich zufälligen Situation (in diesem Fall: Begegnung Elektras mit Klytämnestra), unverhofft potentielle Zugmöglichkeiten eröffnen, die sie durchspielen muss. Aus dem Zufälligen entwickelt sich folglich das Notwendige.<sup>183</sup> Schon mit 17 ist in Hofmannsthals *Aufzeichnungen* zu lesen:

Bei mir ist jetzt der herrschende Gedanke die Wirksamkeit des Zufalls, der Tyche [...]. Ich sehe aber von weitem schon den Ausweg aus dieser Epoche schimmern, das Jenseits, wo sich der Zufall als Notwendigkeit darstellt.“ (*Aufzeichnungen und Tagebücher* 92)

Die Kategorie der Notwendigkeit stellt nichts Übernatürliches, von außen Auferlegtes dar, sondern ist in den Charakteren der hierin agierenden Figuren angelegt und realisiert sich in ihrem Handeln:

Das Ich als Träger der Gesetzte, geläuterter Begriff der Persönlichkeit. Ibsen an Laura Kieler, ‘es kommt nicht darauf an, dies oder jenes zu wollen, sondern darauf, das zu wollen, was man unbedingt wollen muss [...].’<sup>184</sup>

Klytämnestras einleitende Frage „Was willst du?“ (*Elektra* 2, S. 75) kurz nach ihrem Auftritt mag vielleicht beim ersten Anhören wie eine Antwort auf Elektras „Ich habe eine Lust mit meiner Mutter / zu reden, wie noch nie!“ (*Elektra* 23-24, S. 74) klingen. Aber Elektras Worte sind keine direkte Hinwendung zur Person Klytämnestras und keine gegenständliche Aufforderung zu ihrem Auftreten geschweige denn zu einer Antwort aus ihrem Mund. Es handelt sich um eine Wunschaußerung, von der Klytämnestra aufgrund ihrer anfänglichen räumlichen Distanz zu Elektra (die Königin im Palast, die Königstochter im Hof) und des ohrenbetäubenden Stimmengewirrs nur beiläufig etwas mitbekommen haben könnte. Die Begegnung der Königin mit der Königstochter, wie schon vorher der Auftritt und das abrupte Verschwinden Chrysothemis’, stellen sich also keineswegs als eine kausale Verkettung von intentionalen Handlungen und Gegenhandlungen dar. Vielmehr ist es ein Geschehen, das den Figuren widerfährt bzw. Zustände, die auf sie einwirken, und die sich uns in Einzelsequenzen voneinander relativ unabhängig – ohne Handlungs- oder Geschehensinterferenzen – und isoliert enthüllen lassen.<sup>185</sup> Die Nachbarschaft der Szenen (sowie die Abfolge der Handlungen bzw. Zustände innerhalb einer Szene) bestimmt also nicht der logische Nexus dessen, was auf der Bühne an Handlungen

<sup>181</sup> Vgl. Pickerodt, Gerhart, *Hofmannsthals Dramen* S. 166.

<sup>182</sup> Vgl. Crowhurst-Bond, Griseldis, „Schach, Geschehen und Handlung im Drama Hofmannsthals“ S. 403.

<sup>183</sup> Denn „der Mensch wird nur das gewahr, was schon in ihm liegt; aber er braucht die Welt um gewahr zu werden, was schon in ihm liegt.“ Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: „Buch der Freunde“, in: ders.: *Aufzeichnungen*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1959 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 6), S. 9- 81; hier S. 9. Zudem: Vgl. Erken, Günther, *Hofmannsthals dramatischer Stil*, S. 121-134.; Vgl. Crowhurst-Bond, Griseldis, „Schach, Geschehen und Handlung im Drama Hofmannsthals“ S. 400-401.

<sup>184</sup> Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: „Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien“, in: ders.: *Prosa III*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1952 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 3), S. 350-368; hier S. 351.

<sup>185</sup> Vgl. Pfister, Manfred, *Das Drama* S. 322-323.



gezeigt wird. Es sind eher sinnlich-ästhetische Gesichtspunkte, bzw. optische und akustische Kontraste und Spiegelungen, die diese verbinden.<sup>186</sup> Etwas wird in einer Szene gezeigt oder gehört, nicht um etwas in der nachfolgenden (oder auch weiter in der gleichen Szene) zu erklären, sondern um dies durch die erkennbaren Kontraste, Ähnlichkeiten oder Echos noch stärker zu betonen, noch schonungsloser zu entblößen. So wird beispielsweise das Gefühl von Unruhe, Hast, aber auch Lebendigkeit, das der lärmende Zug Klytämnestras verursacht, durch die Totenstille in den wenigen Minuten, bevor Klytämnestra zu sprechen anfängt, verschluckt: Dem ohrenbetäubenden Durcheinander bzw. den erregten Zurufen folgt das ruhige, selbstbewusste Auftreten einer Königin, die nur mit ihren Vertrauten auftritt. Dadurch kommt ihre institutionelle Macht, aber gleichzeitig auch ihre Einsamkeit stärker zum Ausdruck. Indem der Blick von nichts anderem abgelenkt nun ausschließlich auf sie gerichtet ist, kann sie nichts verbergen. Sie kann dem Auge ihres Betrachters nicht entkommen.<sup>187</sup>

Schrittweise betritt sie die Bühne. Ihr Aufmerksamkeit heischender Auftritt lässt sie überdeutlich als Beherrscherin erscheinen und verstärkt den Eindruck von der unheimlichen Bannwirkung ihrer Person. Ihr Erscheinen ist eine Epiphanie.<sup>188</sup> Sie enthüllt sich ihrer Tochter langsam, geradezu quälend.

Chrysothemis ist zunächst diejenige, die laut Bühnenanweisung ihr Ankommen durch einen unbestimmten Lärm „von vielen Kommenden drinnen“ (Elektra) spürt. Dass es Klytämnestra ist, die sich ihren Weg von drinnen nach draußen bahnt, ist angedeutet, obwohl sie von Chrysothemis nicht beim Namen genannt wird. Sie bezieht sich auf sie mit den Personalpronomen „sie“ und „ihr“. Schon bevor man Klytämnestra zum ersten Mal sieht, bekommt man so, durch die gespannte Atmosphäre, einen kleinen Eindruck von ihr und ihrer Beziehung zu ihren Kindern. Sie wird von ihren Töchtern als eine Feindin bzw. als das Böse behandelt, das nicht beim Namen genannt werden darf, weil man es sonst der Tradition gemäß etwa noch herbeiruft oder ihm Macht verleiht. So fehlt der identitätsprägende Name, der Klytämnestra auf symbolischer und akustischer Ebene vorbestimmt und der, wie gezeigt, zugleich das mit der Königin verbundene Verbrechen in der Erinnerung wach hält und zu dem von ihrem Schicksal Vorausgesehenen vorantreibt. Ohne Namen, ohne Erinnerung und Zukunft ist sie in der Gegenwart gefangen. Die Beziehung zu ihren beiden Töchtern ist gestört. All dies lässt sich bereits aus der konsequenten Vermeidung, sie beim Namen zu nennen, ablesen. Die Atmosphäre, die sich hier unmittelbar vor der Ankunft Klytämnestras auflädt, ist eine zwanghafte, angsterfüllte.

Dass Elektra im Anschluss an die Worte Chrysothemis' das Wort „Mutter“ (*Elektra* 23-24, S. 74) benutzt, um sich auf Klytämnestra zu beziehen, unterstreicht genau das Konfliktpotenzial, das dieses Gespräch bereithält.<sup>189</sup> Der Zuschauer/Leser erwartet,

---

<sup>186</sup> Vgl. Klotz, Volker: *Geschlossene und offene Form im Drama*, München: Hansen Verlag 1969, S. 110.

<sup>187</sup> Auf dem Höhepunkt des Klytämnestra-Elektra-Gesprächs ist nur das wortlose Keuchen ihrer Mutter zu hören, das nach dem ohrenbetäubenden Geschrei ihrer Tochter noch erschrockener, atem-, da fassungsloser klingt. Es geht um eine von Elektra entwickelte, aus akustischen und optischen Elementen gemischte Vision, ähnlich derjenigen, mit der die erste Chrysothemis-Elektra-Szene endet. Nur dass diesmal Elektra aus Leibeskräften den Tod ihrer Mutter *in präsens* ihrer Mutter schreiend vergegenwärtigt. Die Spannung ist noch weiter gesteigert.

<sup>188</sup> Vgl. Corbineau-Hoffmann, Angelika, *Die Analyse literarischer Werke* S. 88.

<sup>189</sup> Den Begriff Mutter hat sie bis zu diesem Zeitpunkt schon zwei Mal gebraucht: Das erste Mal, sich an Chrysothemis wendend, bezeichnete sie diese als „Tochter meiner Mutter“ (*Elektra* 27, S. 68) aber sie wollte durch diese indirekte Wendung (statt meine Schwester) ihre Beziehung zu ihrer Schwester nicht zu ihrer Mutter bestimmen. Ein wenig später auf Chrysothemis' Frage antwortend, wer ihre

dass es um das Verhältnis einer Mutter zu ihrer Tochter geht. In den Bildvordergrund werden die Enttäuschungen, die Fehler, die Unzulänglichkeiten der einen gebracht, die zu Lasten der anderen einen unerhört breiten Raum gewonnen haben. Allein die szenisch-akustische Darstellung und das Schweigen, das über bestimmten Personen liegt, bereiten den Zuschauer schon auf das kommende Gespräch vor. Sie konstituieren einen Erwartungshorizont, der sich erfüllen oder als Fehlinterpretation der Zeichen herausstellen wird.

Bevor Klytämnestra leibhaftig vor Elektra und die Zuschauer tritt, beleuchten dunkle Gestalten, die Fackeln tragen, den Gang links vor der Tür. Es sind die Mägde Klytämnestras, der Zug, der ihr vorangeht, wie Chrysothemis im Anschluss klarstellt. Kurz danach zieht, wie die Bühnenanweisungen vermerken, dieser Zug am Fenster vorbei, und man kann sich einen besseren Eindruck davon verschaffen.

An den grell erleuchteten Fenstern klirrt und schlürft ein hastiger Zug vorüber: es ist ein Zerren, ein Schleppen von Tieren, ein gedämpftes Keifen, ein schnell ersticktes Aufschreien, das Niedersausen einer Peitsche, ein Aufraffen, ein Weitertaumeln.  
(*Elektra* 25-27, S. 74)

Dass an dieser Stelle auf einmal Tiere eingeführt werden, obwohl eigentlich Menschen kommen, bestätigt, was schon angedeutet wurde: An diesem Ort leben Menschen, aus denen die Eingesperrtheit und die Isolierung Bestien gemacht haben, die nicht mehr zu kontrollieren oder einzuschätzen sind. Durch die beschriebene räumliche Enge können sich diese rivalisierenden, vertierten Menschen nicht länger aus dem Weg gehen und müssen zwangsläufig aufeinandertreffen. Die Folgen sind teils heftige Kämpfe im „Käfig-Haus“ und eine andauernde Angespanntheit für die Bewohner.

Chrysothemis stürzt entsetzt hinweg. Sie kann „die brutal unterdrückten menschlichen Laute, das tierhaft verfremdete“<sup>190</sup> nicht leiden.

Da taucht Klytämnestra auf. Es ist ihr Moment. Es ist ihre einzige Chance, überhaupt zu hören, zu sprechen und gehört zu werden. Aber es ist auch Elektras einzige Chance, der von ihren Vertrauten begleiteten bzw. beschützten Königin Klytämnestra gegenüber zu stehen.

Mit welcher emotionalen Disposition beginnen nun beide das Gespräch? Was für Vorstellungen haben sie voneinander, bevor sie überhaupt zu sprechen anfangen, in dem Moment als sie sich zum ersten und einzigen Mal im Stück – die eine von einem breiten Fenster des Palasts und die andere vom Hof her – erblicken?

Schon beim Einsetzen des Stückes ist man mit der Situation konfrontiert, in der Elektra leben muss; in den Worten der Mägde offenbart sich Elektras Elend. Ihr ist auf Geheiß der „Herren“ – Klytämnestras und Ägists – das Essen zu den Hunden gesetzt (*Elektra* 6, S. 65), sie trägt trotz ihrer königlichen Herkunft Lumpen (*Elektra* 20, S. 65) und soll noch vieles Schmachvolle erlitten haben. Bald tritt Elektra allein auf die Bühne und spricht ununterbrochen, indem sie grauenhafte Details über die Ermordung ihres Vaters durch ihre Mutter mitteilt. In ihren Worten spürt man nichts

---

(Elektras) Vernichtung plant, sagt sie: „meine Mutter und [...] Ägists.“ (*Elektra* 32-34, S. 68). Aber sie benutzt diesen Begriff an diesem Punkt, um Klytämnestra von Ägists zu unterscheiden oder besser gesagt, um das Entsetzliche an Klytämnestras Verhalten – sich gegen ihre Tochter Elektra richtend – zu betonen.

<sup>190</sup> Vgl. Baumann, Gerhart, „Hugo von Hofmannsthal: Elektra“ S. 282.

als Hass. Dieser scheint sich im weiteren Verlauf ihrer Rede zu rasender, zügelloser Wildheit zu steigern,<sup>191</sup> die zu unkalkulierbaren Taten verleiten kann.

Die Fixierung Elektras auf den toten Vater vergiftet die Atmosphäre des Hauses und lässt Klytämnestra weder frei noch sorglos ihr neues Leben genießen. Von Chrysothemis erfährt man dann auch, dass die Königin zusammen mit ihrem Liebhaber Elektra in eine Höhle wegsperren möchte.

Beide, Mutter und Tochter, haben aus unterschiedlichen Gründen die gleichen feindlichen Gefühle füreinander genährt. Das ständige, nagende Gefühl, in einer feindlichen Umgebung zu existieren, ist die logische Folge.

An den Gefühlen, die sich gegen sie aufgestaut haben, kann Elektra, kann Klytämnestra überhaupt nicht zweifeln, sie können sie nicht überhören: die Gerüchte über Elektras Hass gegen die Königin und die Abneigung der Königin gegen ihre Tochter. Immer gibt es einen angeblichen Freund, der die Flüche, die Konspirationen, die Vernichtungspläne im Palast verrät. Schon zu Beginn ihres Treffens scheint es zu spät für beide bzw. für eine Wiederannäherung und -versöhnung zu sein. Mutter und Tochter scheinen die gutgehüteten Geheimnisse und die tiefversteckten Gedanken ihres Gegenübers zu kennen. Es beginnt der lange Weg dem „Unbekannten“ entgegen, das allerdings jede der beiden Frauen schon im Voraus kennt. Es geht um eine Beziehung, die auf angestaumtem Misstrauen, Verachtung und Hass basiert.

In dem Moment, in dem beide einander stumm gegenüber stehen, ist es also so, dass die Person, die Elektra und Klytämnestra jeweils umtreibt, nun auf der Bühne erscheint. Für jede wird die sie umtreibende Projektionsfläche für ihre Verachtung und ihren Hass zu Fleisch und Blut. Wie bei der magnetischen Wirkung werden beide zueinander gezogen, weil die Konfrontation notwendig bzw. zwanghaft für beide ist.

Allerdings stehen beide Frauen zunächst noch räumlich voneinander getrennt. So sehr die Begegnung von beiden im Inneren herbeigesehnt worden sein muss, so erschreckend real ist die tatsächliche Begegnung dann doch. Sie versuchen, sich in ihrer Position zu stärken und ihre Überlegenheit für sich selbst zu verfestigen, bevor sie sich überhaupt trauen, einander direkt zu begegnen. Aus einer solchen Distanz können sie im Grunde genommen nicht wirklich miteinander sprechen, sondern nur sich gegenseitig anschreien. Sie geben den Eindruck zweier rivalisierender Raubtiere, die Drohlauten von sich geben und sich in ihre Drohstellung versetzen. Sie sind zwei wilden Tieren ähnlich, die anhalten und aus dem Dunkel her einander beäugen. Die Raubtiere wagen (noch) nicht, zuzubeißen.

Die Klytämnestra-Elektra-Szene wird durch die an bestimmten Stellen eingeschobenen Bühnenanweisungen in sieben Abschnitte unterschiedlicher Größe gegliedert. Diese weisen eine fortschreitende Verringerung des Abstands zwischen Mutter und Tochter auf. Im sowohl vorder- wie hintergründigen Sinn von Elektras und Klytämnestras Worten ist diese proxemische<sup>192</sup> Annäherung zwischen Beiden verifiziert. Welche Gefühle erregt diese in Mutter und Tochter? Ob es Wendepunkte in der Handlung gibt und ob neue Tatbestände aufgedeckt werden, die zu einer Verbesserung bzw. Verschlechterung der Beziehung Elektras zu Klytämnestra beitragen, wird die Analyse zeigen. Das plakative, vorgefasste Bild von der bösen Mutter und der guten Tochter, der mächtigen Königin und der verletzten Tochter gewinnt möglicherweise weitere Farben und Dimensionen.

---

<sup>191</sup> Vgl. Wittmann, Lothar: *Sprachthematik und dramatische Form im Werke Hofmannsthals*, Stuttgart u. a.: Kohlhammer Verlag 1966, S.70.

<sup>192</sup> Erika Fischer-Lichte bezeichnet den gehaltenen Abstand zwischen den Kommunikationspartnern als proxemische Zeichen. Vgl. Fischer-Lichte, Erika, *Semiotik des Theaters* S. 87-88.

## Binnenexposition

Bevor ich mit der Tiefenanalyse der einzelnen Phasen beginne, sei hier nur kurz vergegenwärtigt, was sich in dieser Szene überhaupt ereignet, also die unmittelbare, faktische Handlung: Klytämnestra befindet sich – wie schon Chrysothemis berichtet hat – in einem sehr schlechten körperlichen und seelischen Zustand. Ursächlich dafür sind die Alpträume, die sie jede Nacht quälen und nicht schlafen lassen. Sobald sie Elektra bemerkt, sprudelt auch die Wut auf ihre Tochter aus ihr heraus, da sie diese für mitverantwortlich für ihre schlechte Situation im Palast hält. Elektras Worte geben Klytämnestra den Eindruck, dass die Königstochter ihre Mutter gut kennt und erwecken in Klytämnestra die Hoffnung, dass ihre Tochter trotz ihrer feindlichen Gefühle die einzige Person ist, die ihr zu diesem Zeitpunkt helfen kann. Also schickt Klytämnestra die Vertrauten ins Haus und nähert sich ihrer Tochter Schritt für Schritt an, sie immer drängender um Hilfe gegen ihre Alpträume bittend. Während Elektra (nur scheinbar) ihrer Mutter zu helfen versucht, spielt sie auf all die vergangenen Ereignisse an, deren grausige Konsequenzen Elektras ganze Existenz für immer zerstört haben: Die schlechte Behandlung, die sie von ihrer Mutter erfahren musste, die Beziehung der Letzteren mit Ägisth, die Ermordung Agamemnons, die Teilnahme Klytämnestras am Gattenmord. Die Anspielungen werden allerdings im Verlauf des Gesprächs immer deutlicher, sodass sie gegen Ende der Szene gar den Charakter eines scharfen Vorwurfs annehmen. Elektra wirft ihrer Mutter vor, dass sie den Bruder, der bis zu diesem Augenblick namenlos blieb, misshandelt und in die Ferne geschickt hat. Klytämnestra muss einen zunehmenden Druck verspüren und in ihr steigt die Angst vor Orests Kommen empor. Sie wehrt sich dagegen und kämpft gegen die nun voller Hass körperlich angreifende Elektra ums Überleben.

Die bereits zu Beginn deutlich bemerkbaren feindseligen Gefühle beider Frauen beherrschen den Dialog. Trotz der gegenseitigen Antipathie sind beide – mindestens was die äußeren Bedingungen betrifft – in einer verbalen Kommunikationssituation eingebunden: sie stehen sich gegenüber und treten in sprachlichen Kontakt miteinander, besitzen gemeinsames Wissen, auf das sie sich in ihren Äußerungen auch immer wieder beziehen, und sind emotional beteiligt. Um die Entwicklung dieser verbalen Auseinandersetzung bzw. dieses Krieges in Worten zu beschreiben, beziehe ich mich auf die Sprechakttheorie. Im Rahmen dieser Analyse methode gehe ich davon aus, dass die Äußerungen nicht nur Vorstellungen vermitteln, sondern auch bestimmte Auswirkungen auf den Hörer haben und zu Situationsveränderungen führen.<sup>193</sup> Angeregt durch Aristoteles' Theorie in seiner *Poetik* sowie Austins und Searls Sprechakttheorie geht man davon aus, dass sich das dramatische Geschehen primär durch die Sprache der interagierenden Figuren darstellt.<sup>194</sup> Die Sprechakttheorie erlaubt, dass verborgene Charakterzüge bzw. tiefe emotionale Schichte entlarvt und handlungskonstituierende Beziehungsstrukturen aufgezeigt werden.<sup>195</sup> Dadurch wird der Dialogverlauf nicht nur deskriptiv erfasst, sondern auch transparent auf die Motive, die Handlungsziele, die Strategien und die darunter liegenden psychischen Strukturen Klytämnestras und Elektras gemacht.<sup>196</sup> So werde ich die kommunikative Funktion ihrer Redebeiträge sowie das Sequenzierungsverhalten ihrer Sprechakte

---

<sup>193</sup> Vgl. Söhnlein, Heike: *Gesellschaftliche und private Interaktionen. Dialoganalysen zu Hofmannsthals „Der Schwierige“ und Schnitzlers „Das weite Land“*, Tübingen: Narr Verlag, S. 1.

<sup>194</sup> Vgl. ebd., S. 1.

<sup>195</sup> Vgl. ebd., S. 7.

<sup>196</sup> Vgl. ebd., S. 5.

beschreiben und anhand sprechakttheoretischer Zuschreibungen<sup>197</sup> die Figurendarstellung und die Bestimmung von Interaktionszielen und -strategien diskutieren.

Wie bereits vermerkt, gliedern die Bühnenanweisungen die vierte Szene, das Aufeinandertreffen Klytämnestras und Elektras, in sieben Phasen. Hier erfolgt nun für jede einzelne Phase eine sich eng an den Text haltende Mikroskopie der Konfrontation zwischen Mutter und Tochter. Hierfür werden nacheinander die einzelnen Phasen genau unter die Lupe genommen und nach dem gleichen Muster hin detailliert in ihre viel(ver)sprechenden Einzelheiten zerlegt:

Im Zentrum des Interesses stehen zunächst die Konstituierung der Gesprächsthemen und deren Wechsel im Alternieren von Sprecher und Hörer. Darauf folgend wird die pragmatische Dimension des Sprechens miteinbezogen. Es werden in jeder Phase konstitutive Dialogeinheiten exemplarisch vorgeführt, und die dramatisch realisierten Formen zwischenmenschlichen Handelns sowie deren Abhängigkeit von den aufgegriffenen Themen untersucht.<sup>198</sup> Die Redebeiträge werden also im Hinblick auf die zugrunde liegenden Handlungskonzepte analysiert, um ihren Stellenwert für die komplexe Struktur der Klytämnestra-Elektra-Szene aufzuzeigen.

Für meine Analyse greife ich auf folgende aus der Sprechakttheorie kommenden Bezeichnungen für die konstitutiven Bestandteile der Interaktion zurück:<sup>199</sup> Sprechakt, Äusserung bzw. Redebeitrag, Sequenz, d. h. eine Folge von Äußerungen, die voneinander abhängig sind, Interaktionsphasen und Handlungsstrategien. Aus der Beschreibung der Sprechakt-Muster, aus der Untersuchung der Art und Weise, wie die Handlungsintentionen der Interaktanten offenbart oder verdeckt bleiben, werden die Figuren explizit oder implizit dargestellt.<sup>200</sup> In jeder Phase bzw. in jeder Äußerung ist die Analyse auf drei Bereiche konzentriert: Was wird gesagt? Was wird gefühlt? Was kommt davon zum Ausdruck? Indem jedes Mal danach gefragt wird, ob sich diese Ebenen miteinander decken oder aufeinanderprallen, möchte ich die Mutter-Tochter-Konfrontation, wie diese Hofmannsthal in ihrer unterschwelligsten Steigerung inszeniert hat, und die verschiedenen Dimensionen der auf die Bühne gebrachten Persönlichkeiten veranschaulichen.

Darüber hinaus sollen von der Ebene der innerdramatischen Kommunikation Bezüge zum äußeren Kommunikationssystem gezogen und die Wirkungsästhetik des Dichters d. h. das Kommunikationsverhältnis zwischen Hofmannsthal und den Rezipienten seiner *Elektra* erschlossen werden.

Diese Hinwendung zur Sprache unter Einbeziehung von syntaktischen, semantischen und pragmatischen Aspekten entspricht meiner Absicht, die interpretativen Aussagen zu verifizieren.<sup>201</sup>

---

<sup>197</sup> Um die dramatisch realisierten Formen des sprachlichen Handelns zwischen Klytämnestra und Elektra zu beschreiben, stützt sich die vorliegende Arbeit auf die Forschungsansätze der handlungsorientierten Linguistik. Unter anderem vgl. Harald-Hansen, Hans: *Sprachliches Handeln und Transaktionsanalyse. Die Psychologie im Sprechakt*, Hamburg: Diplomica Verlag 2008 und vgl. Schmachtenberg, Reinhard: *Sprechakttheorie und dramatischer Dialog. Ein Methodenansatz zur Drameninterpretation*, Tübingen: Niemeyer Verlag 1982, S. 74.

<sup>198</sup> Vgl. Söhnlein, Heike, *Gesellschaftliche und private Interaktionen* S. 4.

<sup>199</sup> Vgl. ebd., S. 13.

<sup>200</sup> Vgl. ebd., S. 16.

<sup>201</sup> Für die Analyse des kommunikativen Aspekts von Klytämnestras und Elektras Sprache habe ich mich besonders unter anderem auf die bereits zitierte Arbeit von Heike Söhnlein und diejenige von Annemarie Göbbels-Chelius gestützt. Vgl. Göbbels-Chelius, Annemarie: *Formen mittelbarer Darstellung im dramatischen Werk Hugo von Hofmannsthals. Eine Untersuchung zur dramatischen Technik und ihrer Entwicklung unter besonderer Berücksichtigung des Lustspiels „Der Schwierige“*,



Vor dem Hintergrund solcher Überlegungen ist der Leser bei jeder Äußerung Klytämnestras und Elektras in diesen sieben Phasen mit einer Doppelbödigkeit konfrontiert. Hinter den gesprochenen Worten, hinter dem, was im Vordergrund zu hören ist, spielt sich etwas Anderes, viel Komplexeres ab. Dies tritt fortschreitend beim Übergang von der einen Phase zu der nächsten immer stärker in den Vordergrund. Das Sein wird immer fragwürdiger und entlarvt sich als bloßer Schein. Einen Schritt, bevor die verborgenen Triebkräfte zum Ausdruck kommen, lässt Hofmannsthal die Sprache jedoch verstummen. Der Abgrund der Gefühle bricht in Gestik und Mimik aus. Die Handlung setzt sich mit nichtsprachlichen Mitteln fort. Das ist, wie in einem Exkurs noch zu zeigen sein wird, die Stunde der Musik – in unserem Fall der von Richard Strauss.

Wie diese Demaskierung, die im Versagen der maskierenden Sprache und dem Einsatz der Körpersprache als unverstellter, ehrlicherer Sprache gipfelt, bereits am Anfang vorgeprägt ist, sich fortschreitend von Phase zu Phase entlädt, möchte ich in der Einzelphasenanalyse offen legen – womit ich sogleich mit der ersten Phase beginne:

### 3.2 Das „Was“ und „Warum“ des gesprochenen Wortes und dessen kommunikativer Gehalt

#### 3.2.1 Erste Phase

In dieser ersten Phase verharren Klytämnestra und Elektra in der selbstgewählten Distanz voneinander. Sie sprechen zunächst aus sicherer Entfernung übereinander (Klytämnestra mit den Dienerinnen, Elektra mit sich selbst), weil sie sich nur so in ihrer selbstaufgebauten Illusion voneinander bestärken können. Sie richten sich selbst auf und wappnen sich für den bevorstehenden Kampf. Sie ähneln den Gladiatoren, die, bevor in die Kampfarena gehen, noch einmal kurz sich sammeln und tief durchatmen.

Während sie so weit voneinander entfernt sind, können sie auf keinen Dialog eingehen. Beide Frauen reden über völlig Verschiedenes.<sup>202</sup> Klytämnestra stellt ihre verzweifelte Situation dar und ruft die Götter um Hilfe an, während Elektra nur ein bestimmtes Moment der vorangehenden, von weitem erhaschten Worte ihrer Mutter aufnimmt, das sie sogar in einen veränderten Kontext stellt.

Besonders auffällig ist die Tendenz zum Monologisieren wenn man speziell Klytämnestras letzten Satz in dieser Phase mit den vorangehenden Worten der Schleppträgerin vergleicht. Letztere sagt: „Sie meint es tückisch.“ (*Elektra* 23, S. 75) und Klytämnestra antwortet unter anderem: „Doch weiß man nie, was sie im Schilde führt.“ (*Elektra* 27, S. 75). Es scheint, als fasse die Königin die Redefetzen ihrer Begleiterin im Grunde zusammen, als schließe sie sich ihnen bedingungslos an. Ängstlich hält sie sich noch an die Aussagen der anderen und riskiert damit keinerlei

---

Meisenheim: Hain Verlag 1968. Ausserdem vgl. Schäfer, Rudolf: *Hugo von Hofmannsthals „Arabella“*, Bern: Lang Verlag 1967.

<sup>202</sup> Manfred Pfister bezeichnet dieses Phänomen als eine Art Monologisierung des Dialogs. Vgl. Pfister, Manfred, *Das Drama* S. 182-183. Für die semantische und pragmatische Relation der Repliken einer Figur zur jeweils vorausgehenden ihres Gegenübers vgl. ebd., S. 204-209. Pfister benutzt den Begriff der ‚Kohärenz‘ um sich auf die semantische und pragmatische Relationierung der einzelnen Teile einer Replik, der Replik mit den vorausgehenden derselben Figur, der Replik mit den vorausgehenden Repliken der anderen Figuren zu beziehen.

Gesichtsverlust. Ihr ist eine passive Hörerfunktion zugeteilt und ihren Dienerinnen die Rednerfunktion, so als gäbe es keine klare hierarchische Abstufung in Haupt- und Nebenfiguren.<sup>203</sup> Allerdings kann sie sich und ihre eigenen Gedanken und Gefühle nicht auf Dauer hinter den Worten der anderen verstecken.

Vergleicht man nun das kommunikative Verhalten Klytämnestras in der ersten Phase ihres Treffens mit dem Elektras, erweist sich ihr Verhalten als kommunikativ<sup>204</sup> doppelbödig. In ihren Aussagen lassen sich zwei Ebenen abgrenzen, ein vordergründiges Ziel und eine hintergründige Wirkung. Beim ersten, oberflächlichen Lesen entsteht der Eindruck einer auf Elektra wütenden Klytämnestra. Sie zeigt mit dem Stock zornig, fordernd auf Elektra, als ob diese lediglich eine unter ihren tausenden Untertanen sei, den die mächtige Königin ins Visier nimmt. Nichts deutet in ihrer Haltung Elektra gegenüber darauf hin, dass es sich bei dieser um die Königstochter handelt. Klytämnestras Antipathie gegenüber Elektra wird noch deutlicher, als die Königin sich zu ihren Vertrauten wendet – als sei Elektra nie anwesend gewesen. Sie erteilt ihnen Direktiven<sup>205</sup> und fordert sie zweimal zu einer Aktivität auf („Seht doch dort! so seht doch das!“ *Elektra* 75, Vers 2): Sie sollen Elektras entsetzliches Verhalten ihrer Mutter gegenüber beobachten: „Wie es sich aufbäumt mit geblähem Hals / und nach mir züngelt!“ (*Elektra* 3-4, S. 75). Klytämnestra ist Elektra überlegen. Ihre Sinne „fassen“ alles, was Elektra tut, und sind imstande, es summarisch wiederzugeben. Sie interpretiert und bewertet<sup>206</sup> sogar die Aktionen Elektras in ihren Beschreibungen und setzt dadurch zu einer metakommunikativen<sup>207</sup> Überlegung an, wodurch die Kontaktaufnahme mit der Tochter zusammenzubrechen droht, bevor sie überhaupt angefangen hat. Durch den Gebrauch des Adjektivs „geblähter“ für Elektras Hals und des Verbs „züngelt“ für Elektras Sprechweise kommt die negative Bewertung von Elektras bisherigen Verhalten durch die Königin zum Ausdruck. Gleichzeitig bemerkt man in diesen Worten Klytämnestras, dass sie beim Anblick Elektras sofort in eine sächliche Beschreibung verfällt. Weder werden Elektra noch die Schlange namentlich genannt, sondern ein vages, unbekanntes und aus diesem Grund für Klytämnestras Existenz bedrohlich klingendes „Es“.<sup>208</sup> Elektra ist mit einem abscheulichen Wesen gleichgesetzt. Klytämnestra hält es für unter ihrer Würde, dieses mit Namen anzusprechen. Diese Herabsetzung, dieses Absprechen der menschlichen Identität wiederholt sich fast jedes Mal in dieser ersten Phase, wenn sie mit den Dienerinnen über ihre Tochter sprechen will. Indem Klytämnestra ihre Tochter als Ding bzw. als Tier anspricht, erweckt Hofmannsthal den Eindruck des Animalischen, der schon am Anfang der Klytämnestra-Elektra-Szene mit dem vorüberschlüpfenden Zug von gezerzten Tieren – mit optisch-akustischen Mitteln – vermittelt wurde. Mit diesem „Es“, mit dem Klytämnestra sich auf Elektra bezieht, mit dieser kleinen Einheit des Textes hilft Hofmannsthal seinem Leser, die Entwicklung und das Ende dieser

---

<sup>203</sup> Laut Pfister ist dies eins der Merkmale der offenen Formen im Drama. Vgl. ebd., S. 325.

<sup>204</sup> Dadurch ist der Handlungscharakter der Sprechakte Klytämnestras und natürlich Elektras untersucht, im Einzelnen bedeutet das die Frage nach dem, was sie tun, wenn sie sprechen und welche Sprechakte sie erfüllen, indem sie sprechen. Vgl. Hindelang, Götz, *Einführung in die Sprechakttheorie* S. 44-45.

<sup>205</sup> Mit dem Vollzug eines direktiven Sprechakts durch einen Sprecher Sp<sub>1</sub> verfolgt er den Zweck, seinen Hörer dazu zu bewegen, eine bestimmte Handlung auszuführen. Vgl. ebd., S. 47.

<sup>206</sup> Vgl. ebd., S.32.

<sup>207</sup> In einem metakommunikativen Sprechakt spricht Sp<sub>1</sub> über Aspekte des Gesprächs, das er gerade mit Sp<sub>2</sub> führt. Vgl. ebd., S. 34.

<sup>208</sup> Vgl. Corbineau-Hoffmann, Angelika, *Die Analyse literarischer Werke* S. 89.

Konfrontation vorauszuahnen. Dieses Wort dient als ein Filter, durch den das ganze Wortduell durchschaut wird.

Klytämnestras schonungslose Diffamierung Elektras dient scheinbar allein ihrer Selbstpräsentation. Durch die bewusste Zurschaustellung von Elektras Fehlern bzw. Irrtümern kann sie sich und ihre von der Tochter gekränkten Gefühle besonders deutlich herausstellen. Partnertaktisch gesehen signalisiert Klytämnestras Verhalten eine Distanzierung von ihrer Tochter, eine Übergeordnetheit der Königin, die aufgrund des Macht- und Autoritätsanspruchs legitimiert scheint.<sup>209</sup> Dieses Autoritätsgebarren findet auch in der Stellung der Figuren auf der Bühne ihren Niederschlag: Von ihrer Tribüne<sup>210</sup> aus kann Klytämnestra sich als allmächtige Herrscherin inszenieren und ihre Wut, ihren Hass gegenüber Elektra frei aussprechen, ohne um ihr Leben oder ihren Thron fürchten zu müssen. Sie ist ein Stück erhaben, von Elektra und dem harten Boden der Tatsachen abgehoben. In der Distanz wiegt sie sich noch in Sicherheit.

Schaut man aber genauer auf das, was in dieser ersten Aussage Klytämnestras gesagt wird, ahnt man, dass sich das Bild der mächtigen, drohenden Königin bald als eine Fassade entlarven wird. Denn die sprachlichen Drohgebärden finden keinen Niederschlag in entsprechenden Handlungen. Zug um Zug legen Klytämnestras eigene Äußerungen ihren wahren seelischen Zustand, ihre Hilflosigkeit angesichts einer aus ihrer Sicht existentiell gefährlichen Situation bloß.

So stellt sie ihrer Tochter zwar eine direkte Frage („Was willst du?“ *Elektra* 75, Vers 2), ohne jedoch eine wirkliche Frageintention zu haben, da sie die Antwort nicht abwartet und weiter spricht. Schon dieser erste Satz Klytämnestras zeigt nicht nur Wut, sondern auch eine spürbare Ungeduld der von schrecklichen Alpträumen gequälten Königin, die verzweifelt versucht, mit irgendjemandem in Kontakt zu kommen, letztlich aber noch vor der Konfrontation zurückscheut. Im Zuge dieser zwiespältigen Haltung, die sie zwischen dem Bedürfnis nach Nähe, Bestätigung und Halt und der Furcht vor einer aus zu viel Nähe resultierenden Gefahr für ihre Krone und ihr Leben hin und her schwanken lässt, stellt die Königin ihr prachtvolles Leben zur Schau, zeigt aber andererseits mit diesen ständigen Nachfragen ihre Verzweiflung. Während ihres prächtigen Auftritts zeigen sich immer größere Risse in ihrer nach außen präsentierten Fassade. Der Auftritt kostet sie viel Kraft und Anstrengung. Immer weniger gelingt es ihr, ihre Zerbrechlichkeit sowohl gesundheitlich als auch emotional zu verbergen. So hat beispielsweise der Stock, mit dem die Königin auf Elektra wie mit einer Waffe zielt, eine zweifache Funktion. Er ist Symbol ihrer Macht aber auch ihrer Zerbrechlichkeit: in diesem letzten Sinne es ist eine ausgestreckte Hand und eine Gehhilfe. Doch ist diese leblose Stütze nur unzureichender Ersatz, es ist ihre Tochter und kein anderer, die sie jetzt unbedingt und ohne Zeitverzug braucht. Unter allen Personen, die gemäß den Bühnenanweisungen kommen und gehen, die ununterbrochen miteinander reden oder die vor der Königin aus Angst knien und die Augen niederschlagen (z. B. Chrysothemis), ist Elektra die einzige, die stehen bleibt und ihren Blick starr auf sie richtet (*Elektra* 39, S. 74). Nur sie scheut sich nicht vor dem direkten Blickkontakt, schlägt die Augen folglich nicht demütig nieder und signalisiert dadurch ihre mentale Stärke. Mit diesem eisernen Blick signalisiert Elektra Klytämnestra auch, dass sie konfrontationsbereit ist. Gleichzeitig schwingt in diesem fixierten Blick erneut das Animalische mit. Die Tochter ähnelt einem

---

<sup>209</sup> Darauf weisen die Aufforderungen an die Mägde hin. Vgl. Schmachtenberg, Reinhard, *Sprechakttheorie und dramatischer Dialog* S. 68.

<sup>210</sup> Das Fenster, in dem Klytämnestra erscheint, ist „um einige Stufen über dem Erdboden erhaben.“ (*Szenische Vorschriften zu „Elektra“* 95).

angriffslustigen bzw. –bereiten Tier, das seinem Gegner ununterbrochen in die Augen starrt und ihm Bereitschaft zum Kräfteressen, zum Klären der Rangordnung signalisiert.

Auffällig ist, dass Klytämnestra unter diesem brennenden Blick ihre Hinwendung zu ihren Vertrauten abbricht, um ihre Gedanken, die ihr während des Sprechens durch den Kopf gehen, in Form eines lauten Mit-sich-selbst-Redens<sup>211</sup> darzustellen: Somit tritt etwas Neues, ein erregendes Moment zu der vorherigen, bloßen Feststellung von Elektras Verhalten: „und das laß ich frei / in meinem Hause laufen!“ (*Elektra* 4-5, S. 75). Klytämnestra – innerlich angespannt – schwankt immer wieder darin, dass sie Elektra entweder als Mensch oder als entpersonalisiertes Wesen anspricht. Die Schlusszeilen dieser Aussage zeigen den persönlichen Aspekt. Alles, was vorher Bericht und Kommentar war, wird hier in der dritten Hälfte des Monologs „auf eine völlig andere Ebene verlagert: alles ist in die Sphäre des Subjektiven hineingenommen“<sup>212</sup> („O Götter, warum liegt ihr so auf mir?“ *Elektra* 7, S. 75). Sie setzt das Gespräch mit Selbstanreden und rhetorischen, ins Leere zielenden, gereizten Fragen (Was? Wie? Wenn? Warum? Warum? Warum? Warum? Warum? *Elektra* 2-13, S. 75) fort. Diese haben keine argumentative Qualität. Sie vermitteln keinen Wissensanspruch, keine Initiativkraft, kein Gefühl der Sicherheit, sondern eine intensive Emotionalität bzw. eine innere Desorientierung Klytämnestras. Diese innere Erregtheit Klytämnestras rückt stärker in den Vordergrund, wenn man berücksichtigt, dass sich Klytämnestra mit diesen Fragen an die Götter – eine nicht (unbedingt) sprachbegabte, abstrakte Entität – wendet.<sup>213</sup> Diese uneinheitliche Sprechhaltung deutet keineswegs darauf hin, dass der anfängliche Hilferuf nach Elektra oberflächlich war. Ganz im Gegenteil: Es deutet auf ihr inneres Selbstvergessen und den Verlust der inneren Einheit mit sich selbst.<sup>214</sup>

Die doppelbödigen Gefühle Klytämnestras ihrer Tochter gegenüber, ihre Ziele im Gespräch sowie ihre Macht zeigen sich auch bei der zweiten Replik der Königin.

Ihr „Habt ihr gehört? Habt ihr / verstanden, was sie redet?“ deutet im kommunikativen Sinne darauf hin, dass sie Elektras Worte nicht gehört hat, womöglich gar nicht hören will. Sie hält es sogar für unter ihrer Würde, sich als Königin Elektra direkt zuzuwenden. Aber immerhin fragt Klytämnestra ihre Mägde nach den Worten ihrer Tochter. Dieses „ohnmächtige“ Wesen hat Klytämnestra dazu gezwungen, die Schilderung ihrer belastenden Lage zu „vergessen“ und – obwohl noch zurückhaltend – hinter Elektra her zu „laufen“, um zu erfahren, was sie gesagt hat. Die Königin Klytämnestra ist auf die Tochter Elektra aufmerksam geworden; sie beginnt nun, ihre „Untertanin“, Elektra, mit anderen Augen zu sehen. Das beweisen auch ihre letzten Worte in dieser Phase: „Sie kennt mich gut.“ (*Elektra* 26, S. 75). Es fällt auf, dass Elektra diesmal nicht im Neutrum, sondern in der femininen Person, nicht als Tier, sondern als ein Mensch angesprochen wird. Klytämnestra schreibt ihrer Tochter sogar eine klare geistige Verfassung zu. Die ganze Wut und Klage, die am

---

<sup>211</sup> Dieses Selbstgespräch Klytämnestras könnte – wenn man sich ausschließlich auf Elektra als ihre Gesprächspartnerin konzentriert – ebenso gut ein Aparte bzw. ein Beiseitesprechen sein. Es könnte um ein lautes Denken gehen, das die übrigen Gesprächspartner, in diesem Fall die von ihr noch räumlich getrennte – im Hof stehende – Elektra nicht mit Sicherheit gehört haben muss. Dies trägt dazu bei, eine Situation zu schaffen, die doppelbödig ist, bei der eine gewisse Diskrepanz zwischen Gesagtem und Impliziertem, Gesagtem und Gedachtem besteht. Vgl. Wilpert, Gero von, *Sachwörterbuch der Literatur* S. 37.

<sup>212</sup> Vgl. Schäfer, Rudolf, *Hugo von Hofmannsthals „Arabella“* S. 95.

<sup>213</sup> Vgl. Pfister, Manfred, *Das Drama* S. 184.

<sup>214</sup> Vgl. Göbbels-Chelius, Annemarie, *Formen mittelbarer Darstellung im dramatischen Werk Hugo von Hofmannsthals* S. 39.



Anfang des Gesprächs noch vorherrschen, treten scheinbar zurück. Klytämnestra, die anfangs Elektra mit einem Blick vernichten wollte, macht jetzt energielos, erschöpft, wie ein sterbender Mensch ihre Augen zu. Zum Eindruck der über alles sich ausbreitenden Müdigkeit trägt auch das ungewisse Licht der Fackeln bei, das eine hypnotische Dämmerstimmung erzeugt. Klytämnestras rasanter Meinungsumschwung mag verwundern, vollzieht er sich doch, bevor ein klärendes Gespräch überhaupt hätte stattfinden können. Dieses auf Elektra Zugehen ist nur ein scheinhaftes. So kommen sofort danach wieder ihre Zweifel bzw. ihre Unsicherheit, ihre geistige Labilität zum Ausdruck: „Doch weiß man nie, was sie im Schilde führt.“ (*Elektra* 27, S. 75). Der vermeintliche Abbruch der nicht einmal begonnenen sprachlichen Auseinandersetzung wirkt umso endgültiger, als sich den schwerwiegenden Worten der Königin das wiederaufflammende Geschwätz ihrer Vertrauten unmittelbar anschließt.

Klytämnestra ist in dieser Phase als ein reflektierter, sich selbst problematisch erscheinender und aus dem Grund kommunikationsunfähiger Charakter gekennzeichnet, dem daran liegt, unter allen Umständen Aufmerksamkeit von irgendjemandem – auch wenn es ein Feind ist – zu bekommen. In ihrem Versuch, all dies zu verbergen und Unbefangenheit sowie Macht vorzutäuschen, klingt Klytämnestras „Schrei“ nach Elektra drängender, verzweifelter, ohrenbetäubender.

Versucht man nun Elektras Ziele in dieser frühen Phase des Aufeinandertreffens mit ihrer Mutter zu verfolgen, erweist sich auch ihr Verhalten als doppelbödig.

So hat man beim ersten Blick den Eindruck, dass sie vor der Königin Respekt zeigt. Von allen vorherigen Klagen, Vorwürfen Klytämnestras bleibt sie unberührt. Sie wird nicht wütend. Sie muss einfach vor der Königin – von ihr von oben her betrachtet – zusammen „schrumpfen“, unterwürfig dastehen, still alles ertragen und ihrer Hoheit zur Verfügung stehen. Bei flüchtiger Betrachtung versucht sie sogar, auf Klytämnestras Äußerung einzugehen. Darüber hinaus zeigt sie sich schon in Klytämnestras Auftrittsmonolog als isoliert und verelendet. Man spricht nicht mit Elektra, man spricht nur über sie, obwohl sie in persona anwesend ist und es folglich nahe läge, sie direkt anzureden. Auch ihr Standort im Hof spiegelt Elektras Entfremdung vom abgeschlossenen Raum des Hauses wider.

Schaut man allerdings sorgfältig hin, erahnt man, dass innerlich diese Verhältnisse in ihr Gegenteil umschlagen.

Wie schon angedeutet, geht Elektra nur partiell auf Klytämnestras Äußerung und speziell auf ihr letztes Wort „Götter“ ein und bettet dieses in einen ganz anderen Sinnzusammenhang. Sie wendet die Thematik des Gesagten ins Persönliche, indem sie direkt Stellung zu Klytämnestras Wesen nimmt. Anders als Klytämnestra richtet Elektra ihren kritischen, alles durchdringenden Blick auf die Tatsachen, weg von jeglicher himmlischen Abstraktion. Indem Elektra die hoch hinauf strebenden Worte ihrer Mutter ins Hier und Jetzt, auf den konkreten Fall ihrer Mutter-Tochter-Beziehung bzw. des königlichen Gebarens von Klytämnestra zurückwendet, demonstriert sie eine Souveränität, die Klytämnestra vermissen lässt. Mit Rücksicht auf ihre unbezweifelbaren Hassgefühle gegenüber ihrer Mutter lässt sich aus ihren Worten eine Ironie heraushören:<sup>215</sup> „Die Götter! bist doch selber eine Göttin! / bist, was sie sind.“ (*Elektra* 15-16, S. 75). Es sieht so aus, als würde Elektra ihre Mutter groß machen, aber im Grunde zieht sie sie herunter. Mit dieser Fokussierung ist der Gottesvergleich in sein Gegenteil verkehrt bzw. ins Dämonische entstellt.<sup>216</sup> Die

<sup>215</sup> Für die Stilistik der Ironie vgl. Müller, Marika: *Die Ironie. Kulturgeschichte und Textgestalt*, Würzburg: Königshausen u. Neumann Verlag 1995, S. 167.

<sup>216</sup> Vgl. Lapp, Edgar: *Linguistik der Ironie*, Tübingen: Narr Verlag 1992, S. 40



wiederholte Aufnahme von „Götter“ weist bereits auf die mythische und kosmische Macht der Klytämnestra-Gestalt hin. Klytämnestra ist als eine verummte Königin bzw. Mörderin dargestellt, deren Geist, deren vergangene Taten immer noch Angst erregen können. In der Identifizierung ihrer Mutter als Göttin liegt das Hauptaugenmerk auf der Macht, der Gewalt, wenn nicht gar auf dem unentrinnbaren Schicksal, das die Götter einem jeden auferlegen. Doch das Schicksal ist wechselhaft, es kann auch Glück bringen. Das macht das Gespräch mit Klytämnestra im Grunde undurchführbar, weil sie mit ihrem „göttergleichen“ Gemüt unkalkulierbar und unberechenbar ist. Daher geht Elektra vorsichtig mit ihr um. Sie äußert eine Kritik<sup>217</sup> an der anwesenden Königin und ihr anmaßendes, sich den Göttern gleichsetzendes Verhalten, die so versteckt formuliert ist, dass es die Unverbindlichkeit ihrer Äußerung betont, sie ihr Rückzugsmöglichkeiten offen lässt. Um ein solches Verhalten anzunehmen, muss sich Elektra ihrer geistigen Überlegenheit sowie ihrer Unterlegenheit in den Machtrelationen gegenüber der Königin Klytämnestra bewusst sein. Sie muss das Verhältnis zwischen ihrer Mutter und sich selbst genau durchschauen.

Offenbar versucht Elektra nur vordergründig, sich ihrer Mutter gegenüber unterwürfig, verbindlich zu zeigen. Zuerst schafft Elektras Interaktionstechnik Distanz zu ihrem Gegenüber. Darüber hinaus vermeidet sie es, eine definitive Antwort auf Klytämnestras anfängliche Frage „Was willst du?“ (*Elektra* 2, S. 75) zu geben. Elektra reagiert gezielt selektiv und ignoriert das ihr Unangenehme. Elektra wirft Klytämnestra dieses schlagwortartige „bist doch selber eine Göttin!“ (*Elektra* 15, S. 75) nur hin, um die Aufmerksamkeit ihrer Mutter auf sich zu ziehen und sie aus ihrer abwehrenden Haltung heraus zu locken. In dem Moment, in dem die Königin verzweifelt über ihre Lage klagt und die Schuld dafür ausschließlich ihrer Tochter gibt, bleibt diese nüchtern und schreibt ihrer vor Wut zitternden Gegenspielerin vordergründig enorme Macht zu.

Ihr Hass für ihre Mutter ist noch da, doch bleibt er bewusst verborgen. In Elektras Verhalten, in ihrer Wortwahl ist keine Spur von Akzeptanz und Verzeihen zu finden. Sie spricht trotzig von der enormen Macht ihrer Mutter und deutet damit an, dass ihre Taten sie für immer geprägt haben und spielt, obwohl noch sehr vage, auf Klytämnestras Teilhabe an Agamemnons Ermordung an. Elektra ist zwar direkt in ihren Spitzen, Klytämnestra ihrerseits aber hört nur das, was sie hören will.

Obwohl Klytämnestra, ihrer Tochter gegenüber voreingenommen, auf einen Anlass gewartet haben muss, um ihren Ärger an Elektra auszulassen, irritiert sie das „bist doch selber eine Göttin!“ (*Elektra* 15, S. 75) von ihrer Tochter. Die Königin, bisher ständig von ihren Vertrauten umgeben, von ihrem Stimmengewirr und ihrer eigenen inneren Stimme übertönt, ist deren Rede müde. Die Worte ihrer Vertrauten sind deutlich zu hören, aber sie wiederholen nur, was sie hören. Die Königin muss sich wie erstickt fühlen, denn ihr Schmerz und ihre Angst, wiederholt von ihren Vertrauten beklagt, schwellen in dem einem Klagelied ähnelnden Lamentieren an. Sie muss sich wie eine Lebende in einem toten Körper gefangen fühlen, die dazu verdammt ist, die Klageweiber hören zu müssen, als sei sie bei ihrer eigenen „Bestattung“ anwesend. Die ihr nahe stehenden Vertrauten stärken ihr Selbstvertrauen nicht. Vielmehr scheinen diese ihrer desorientierten Königin gegenüber gleichgültig. Klytämnestras Stimme dringt nicht durch das Stimmengewirr. Sie ist trotz riesigem Tross, der sie stets

---

<sup>217</sup> Vgl. Groeben, Norbert u. Scheele, Brigitte: *Produktion und Rezeption von Ironie*, Tübingen: Narr Verlag 1986 (Bd. 1), S. 114.

umgibt, allein verzweifelt und ohnmächtig. Sie hat niemanden, dem sie sich anvertrauen kann, der ihren Fragen Gehör schenken würde.

In diesem Augenblick wird Elektras Stimme vernehmbar. Elektra ist die einzige, die Klytämnestra etwas Neues zu sagen hat, sie aus ihrer Lethargie herauszuholen vermag. Elektra tröstet ihre Mutter nicht, was ihr Elend nur erneut beleben würde. Elektras Worte haben neue innere Kräfte in ihr freigesetzt. Eben weil Klytämnestra das dahinter steckende nicht heraushört, haben die Aussagen Elektras Klytämnestra die Vision einer besseren Zukunft, die Hoffnung wiedergegeben, dass sie sich retten kann. Ihre Worte haben sie an ihre Vergangenheit erinnert, in der sie noch schön und mächtig war. Trotz ihrer Jugend erinnert Elektra ihre Mutter an Sachen, die die Königin selbst seit langem vergessen hat; an Taten, die nur eine sehr mächtige Frau erfüllen konnte. Dadurch lässt sich Klytämnestras Haltung ihrer Vergangenheit gegenüber feststellen: Sie hat sie völlig verdrängt. Aus dem Zusammenhang von Elektras Replik heraus hat sie das Wort Göttin gerissen. Dieses muss sie mit einem Bild aus ihrem vergangenen Leben, als sie noch mit Agamemnon verheiratet war, assoziiert haben, das aber noch vage ist, worauf sich nur dunkle Gestalten und Gegenstände abzeichnen. Das einzige, was zu sehen ist, ist eine blendende Königin.

Bereits der Beginn der Klytämnestra-Elektra Auseinandersetzung offenbart die Schwierigkeiten, die sich das ganze Wortduell hinweg zeigen und expandieren. Bereits hier liegt die Misere, zeigt sich das Dilemma. Mithilfe der Sprechakttheorie erhalte ich intersubjektiv verifizierbare Interpretationsergebnisse, die zeigen, dass es sich um kein funktionierendes Gespräch handelt.<sup>218</sup> Doch mögen sowohl Klytämnestra als auch Elektra am Anfang noch bewusst aneinander vorbeisprechen, bzw. ihre innere Distanz durch eine äußere markieren, so erproben sie auch hier schon, freilich aus einem räumlichen Sicherheitsabstand heraus, ihre Kräfte und messen sich aneinander. Stets bleibt das verhasste Gegenüber der Fluchtpunkt und Adressat ihrer Äußerungen.<sup>219</sup> Sie sind trotz gegenteiliger, äußerer Anzeichen in eine kommunikative Situation eingebunden. Indem sich die Eine der Frauen sprachlich an die Andere richtet, so hat sie eine bestimmte Erwartungshaltung im Hinblick auf die Reaktion der Angesprochenen.<sup>220</sup> Obwohl äußerlich die Worte beider Frauen als Monolog erscheinen, „drängen diese unverkennbar mit unerhörter Gewalt zu einem Hörer hin“.<sup>221</sup> Stets bedarf eine Figur des Gegenübers, bzw. dieses bestimmten Gegenübers.<sup>222</sup> So besitzt der Klytämnestra-Elektra-Dialog zwar nicht einen ausgeprägt aktionalen Grundduktus des Sprechens, aber er bewirkt – wie im weiteren Verlauf immer deutlicher zu sehen ist –, dass Klytämnestra und Elektra in einen Wortwechsel miteinander treten. Das Aufeinandertreffen zwischen den beiden Protagonistinnen steht von Beginn an im Zeichen einer zur Waffe gewordenen Sprache, deren einziges Ziel es ist, den anderen tödlich zu treffen. In Elektras kommunikativem Verhalten blitzt der Hass immer wieder hervor, ebenso wie Klytämnestra ihr Misstrauen und ihre Verachtung gegenüber Elektra nur sehr schwach durch ihre Worte zu verdecken vermag. Nichts wird direkt gesagt, und doch

---

<sup>218</sup> Vgl. Schmachtenberg, Reinhard, *Sprechakttheorie und dramatischer Dialog* S. 142.

<sup>219</sup> Vgl. Weber, Irmgard: *Monologische und dialogische Sprechhaltung im Werke Hugo von Hofmannsthal* (Diss.), Freiburg: 1954, S. 164, 167, 173, 183.

<sup>220</sup> Vgl. Harald-Hansen, Hans, *Sprachliches Handeln und Transaktionsanalyse* S. 5.

<sup>221</sup> Vgl. Wittmann, Lothar, *Sprachthematik und dramatische Form im Werke Hofmannsthal* S. 68.

Zusätzlich vgl. Steingruber, Elisabeth, *Hugo von Hofmannsthal: sophokleische Dramen* S. 46.

<sup>222</sup> Vgl. Baumann, Gerhart, „Hugo von Hofmannsthal: Elektra“ S. 304.

sprechen die Handlungsweisen, die Gesten, die Mimik und das ‚Wie‘ des Gesagten eine deutliche Sprache.

Anhand des „Dialogs“ als Komponente der dramatischen Handlung zeigt sich deutlich, wie die Sprache als Mittel zur zwischenmenschlichen Verständigung fragwürdig wird. Die Sprache dient nicht mehr der Verständigung, dem Gespräch, sondern wird auf eine Aktionsebene gehoben, auf der es stattdessen um die animalische Bewegung geht. Der abgründige Hass, den beide Frauen füreinander hegen und den sie bis zu diesem Zeitpunkt kultiviert haben, drückt sich in einer animalisch gebrochenen Sprache aus, die über die ganze Szene hinweg fortschreitend die Oberhand über die Vernunft nimmt, und weder Elektra noch Klytämnestra erlaubt, sich zu verständigen.

Trotz der fehlenden Verständigung zwischen beiden Frauen erahnt man bereits in dieser ersten Phase einen beiderseitigen Versuch, die Aufmerksamkeit des anderen auf sich zu lenken. Und je mehr sie das versuchen, desto dringender ist der Verdacht, dass die zwischen beiden gehaltene räumliche Distanz nicht der einzige Grund für das Fehlen jeglicher Art von Verbindung und Kommunikation ist. Sie bringen weder die Bereitschaft noch die Fähigkeit mit, einander wirklich zuzuhören, vor allem aufgrund der labilen Verfassung und des Hasses füreinander, die sich anhand einzelner Worte, Gesten und Blicke erahnen lassen. In der zweiten Phase kommen beide Frauen näher zueinander. Symbolisiert aber die räumliche Darstellung eine Verbesserung in ihrer Beziehung?

### 3.2.2 Zweite Phase

Im Anschluss an Elektras Worte drückt die Königin zum ersten Mal ihr dringendes Verlangen aus, mit ihrer Tochter zu sprechen. „Ich will hinunter. / Laßt, ich will mit ihr reden. Sie ist heute / nicht widerlich. Sie redet wie ein Arzt.“ (*Elektra* 35-37, S. 75). Genau an dieser Stelle vermerken die Bühnenanweisungen Klytämnestras Gang in Richtung Elektra. Sie steht jetzt in der Türschwelle und damit näher bei ihrer Tochter.

Mit der räumlichen Annäherung von Mutter und Tochter vollzieht sich zumindest eine geringe Verbesserung in den äußeren Bedingungen, unter denen das Treffen stattfindet. Klytämnestra begibt sich in Hörweite ihrer Tochter, kann nunmehr diese hören und ansprechen und bedarf keiner Vermittlung durch Dritte mehr. Das bis jetzt von Klytämnestra gebrauchte, zurückhaltende „sie“, jedes Mal, wenn sie Elektra eigentlich direkt antworten sollte, wird fortschreitend aufgegeben und von einem unmittelbaren „du“ ersetzt.

Allerdings sprechen beide nur zueinander und nicht miteinander. Sowohl Mutter als auch Tochter reden bzw. existieren weiter nur monologisierend nebeneinander. Jeder bringt seine eigenen Gedanken zum Ausdruck, ohne diejenigen seines Gegenübers aufzugreifen. Das fällt schon beim ersten Blick auf Klytämnestras Aussagen auf.

So geht Klytämnestra in ihrer ersten Replik in dieser Phase überhaupt nicht auf den Inhalt von Elektras Aussagen ein, wenngleich diese es waren, die sie angelockt haben. Sie lässt die Worte ihres Gegenübers ganz außer Acht. Ihre Worte stehen also für sich allein, scheinbar bezugslos. Lediglich Elektra scheint sich an der Textoberfläche in dieser Phase ein wenig mehr „Mühe“ zu geben, ein Gespräch auf- und auszubauen. Allerdings greift sich Elektra stets nur einzelne Wörter oder Satzketten aus Klytämnestras Reden heraus, auf die sie ihre eigenen Redebeiträge fixiert und diese darüber hinaus in den von ihr erwünschten Zusammenhang bettet.

Dass beide Frauen auch in dieser Phase weiter aneinander vorbeireden, sich auf verschiedene Gesprächsinhalte zurückziehen, zeigt sich auch, wenn man den inhaltlichen und thematischen Zusammenhang der Repliken jeder einzelnen Figur untersucht. Die Aussagen Klytämnestras greifen ständig andere Themen auf, wechseln sprunghaft den Bezugspunkt. So interessiert sich Klytämnestra zunächst für die Gründe, aus denen Elektra sie mit einer Göttin verglichen hat. Kurz danach, obgleich die zwischengefügte Replik Elektras genau eine Antwort gibt, will sie erfahren, warum Elektra vom Tod ihrer Mutter spricht. Ihre Rede gerät fast mit jedem neuen Atemzug ins Allgemeine und von da aus wieder zurück ins Persönliche. Es werden miteinander unverbundene Worte aneinandergereiht: Klytämnestras Wunsch, mit ihrer Tochter zu sprechen, Klytämnestras Gedanken über die Relativität der Wahrheit, Klytämnestras Leiden unter den Alpträumen und wiederum ihr verzweifelter Wunsch, mit ihrer Tochter zu sprechen.

Im Gegensatz zu ihrer Mutter beschäftigt sich Elektra nur mit dem einen, dem für sie einzigen Gesprächsgegenstand: mit ihrer Mutter, Klytämnestra. Es entsteht der Eindruck einer inhaltlichen Geschlossenheit, wie sie sich in der Realität nur in einer vorbereiteten Rede finden würde. Aus eigener Initiative lenkt Elektra immer wieder das Gespräch zurück auf die Person Klytämnestras und führt es dabei mehr in die Tiefe als in die Breite. Es geht ihr offenkundig nicht darum, so viel wie möglich in dem Gespräch anzusprechen, alle einzelnen Probleme zu lösen, sondern ein Thema so ausführlich wie möglich zu verhandeln, es in seiner ganzen Tiefe auszuleuchten: den Gattenmord und seine Auswirkung auf das Leben im Atridenpalast. Ihre Repliken kreisen folglich immer um ein und dasselbe Thema: Klytämnestras vergangene Taten. Das Schwanken der Königin ist Elektras Zielgerichtetheit gegenübergestellt. Daran wird sich, wie zu zeigen sein wird, auch im weiteren Verlauf der verbalen Auseinandersetzung nichts ändern.

Diese Betrachtungen bezüglich des sprachlichen Verhaltens von Klytämnestra und Elektra werden mit der Einbeziehung des kommunikativen Aspekts der Sprache untermauert:

Im zweiten Teil dieser Phase – nach der räumlichen Annäherung beider Frauen – manifestieren sich bei Elektra die meisten ihrer Äußerungen als repräsentative, behauptende Sprechakte, mit denen sie ihren Gegenüber von dem Wahren bzw. Zuverlässigen ihrer Worte überzeugen bzw. erschüttern will. Dies lässt sich an der längsten Replik Elektras in dieser Phase exemplifizieren: Sie versucht auf Klytämnestras Verlangen hin zu erklären, warum sie ihre Mutter als Göttin charakterisiert hat. Mit ihren im Indikativ Präsens formulierten Behauptungen erhebt sie den Anspruch, dass die geäußerten Sätze wahr sind: „Du bindest mich, [...] / Du hast mir ausgespien, [...] / und hast hinabgeschlungen, [...]“. Auch die rhetorische Frage: „wenn du keine Göttin bist, / wo sind dann Götter!“ (*Elektra* 11-12, S. 76) soll Klytämnestra nur zur Zustimmung der Aussagen von Elektra bewegen. Auch die Fragen: „Auf diesem Schoß bin ich gelegen, nackt? / Zu diesen Brüsten hast du mich gehoben?“ (*Elektra* 17, S. 76) sind im Grunde genommen Aussagen, deren Realisierungsform die eines Fragesatzes ist. Dies wird schon im Anschluss ihres Redebeitrags mit dem Adverb „Wahrhaftig“ sowie durch die Wiederholung des nachdrücklichen Modalpartikels „Ja“<sup>223</sup> (z. B. in: „Du bist ja / wie ein Koloß“ *Elektra* 20-21, S. 76) signalisiert.

---

<sup>223</sup> Mit dieser Modalpartikel nimmt der Sprecher an, dass der Hörer diesen Sachverhalt schon kennt, oder, dass der Sachverhalt überhaupt allgemein bekannt ist. Vgl. Ossner, Jakob: *Konvention und Strategie. Die Interpretation von Äußerungen im Rahmen einer Sprechakttheorie*, Tübingen: Niemeyer Verlag 1985, S. 55.

Vordergründig betrachtet offenbart sich in diesen Zeilen Elektras Versuch, sich Klytämnestra gegenüber glaubwürdig darzustellen und dadurch kommunikatives Engagement zu zeigen. Sie will ihre Mutter dazu verleiten, ihre Worte als etwas Schwerwiegendes und Entscheidendes für die Zukunft wahrzunehmen.

Neben diesen Allgemeingültigkeit beanspruchenden Feststellungen besticht an Elektra das Unbeirrbar. Sie unterbricht Klytämnestra niemals, auch wenn sich diese in längeren Monologen ergeht, in die scheinbar abschweifende Gedanken eingefügt sind. Elektra kommt selten zu Wort und auch nur wenn sie gefragt wird, gibt dann aber „alle“ nötigen Erklärungen. Bei all ihren Worten ist ihr bewusst, dass Klytämnestra nicht nur als Mutter, sondern auch als Königin vor ihr steht. Ihr einziges Ziel ist, nicht über sich selbst zu sprechen, sondern mit ihren kontinuierlichen Fremdkommentaren ihrer Mutter zu „helfen“, ihre Situation, ihr Wesen zu begreifen, auch wenn sich die Letztere mehrmals in dieser Phase Elektra gegenüber feindlich verhält. Doch lässt sie sich kein einziges Mal provozieren. Sie regt sich nie über die Drohungen ihrer Mutter auf. Sie nimmt auch die vorwurfsvollen Blicke ihrer Mutter in Kauf. Das einzige, was ihr schwer fällt, ist, ihre Mutter in ihrer Blindheit so weiterleben zu sehen.

Diese Vermutung wird zur Gewissheit, je sorgsamer wir Elektras Rede untersuchen. Elektras zweite Replik in dieser Phase ist eine unvollständige Antwort, die z. B. die in der Form von Fragen ausgedrückten Vorwürfe und Drohungen Klytämnestras gegen ihre Tochter – „Sprichst du / aus Bosheit so? Nimm dich in Acht. Es könnte / der letzte Tag sein, dass du dieses Licht / da siehst und diese freie Luft einatmest.“ (*Elektra* 6-9, S. 76) – „überhört“, statt auf diese zu reagieren. Sie könnte diese abweisen, als Veranlassung zu Gegenvorwürfen benutzen oder nach einer weiteren Erklärung verlangen. Sie misst allerdings den Worten ihrer Mutter kein besonderes Interesse bei. Stattdessen bleibt Elektra nüchtern und begründet die Aussage, die sie ganz am Anfang ihres Gesprächs mit ihrer Mutter ausgedrückt und in der sie Klytämnestra als Göttin charakterisiert hat (*Elektra* 10-29, S. 76). Sie verweigert sich den Nachfragen ihrer Mutter, umgeht es, über ihre eigene Person und ihre sich hinter ihrem Verhalten verbergenden Ziele zu sprechen. Um nicht selbst die Zielscheibe des sich langsam anbahnenden Streitgesprächs zu werden, setzt sie selbst den thematischen Schwerpunkt des Gesprächs: Klytämnestras eigenes Wesen. Sie schreibt ihm enormen Einfluss auf ihr eigenes Leben in der Vergangenheit aber auch in der Zukunft zu:

daß dieser Leib das dunkle Tor, aus welchem  
ich an das Licht der Welt gekrochen bin.  
Auf diesem Schoß bin ich gelegen, nackt?  
Zu diesen Brüsten hast du mich gehoben?  
So bin ich ja aus meines Vaters Grab  
herausgekrochen, hab' gespielt in Windeln  
auf meines Vaters Richtstatt! (*Elektra* 14-20, S. 76)

Klytämnestra entpuppt sich in diesen Worten Elektras nicht nur als die fruchtbare Göttin, sondern vor allem als die Mutter, die sie – die Tochter – gebar. Sie erinnert sich an ihre Geburt und benutzt das Adjektiv „nackt“, dadurch ihre kindliche Verletzlichkeit anzeigend, in der ihre Mutter sie einer so unmöglichen Situation ausgesetzt hat, ihr ihren Vater zu nehmen. Es werden ältere und jüngere Bilder wie in einem Familien-Album aneinandergereiht, die glückliche sowie tragische Familien-Geheimnisse verraten. Auf diesen Bildern erkennt man Klytämnestra, als sie Elektra gebärt, als sie ihre neugeborene Tochter nackt auf ihrem Schoß und Brüsten hält. Der letzte visuelle Eindruck, den die Worte Elektras bei Klytämnestra hervorrufen, ist der



von Elektra auf dem Grab ihres Vaters spielend. Auf der Textoberfläche ist sichtbar, dass Elektra auf Klytämnestra einspricht. Dadurch, dass sich die Tochter eindringlich um ihre gemeinsame Vergangenheit dreht, reißt sie ihre Mutter wenn auch (noch) geschickt mit.

In der nächsten Replik Elektras antwortet sie auf Klytämnestras Ursprungsäußerung „So ehrst du mich? Ist etwas noch von Scheu / in dir?“ (*Elektra* 31-32, S. 76) zwar direkt – „Viel, viel!“ (*Elektra* 34, S. 76) – und versucht damit dieses „etwas noch“ zu konkretisieren. Doch verlangte Klytämnestra mit ihrer Tendenzfrage<sup>224</sup> nach keiner Antwort, sondern nahm die Antwort vorweg; und diese ist ein scharfer Vorwurf gegen Elektra. Klytämnestra verwendet den Begriff „Scheu“ in negativer Abtönung, ihn ihrer Tochter zuschreibend, diese als respektlos ihrer Mutter gegenüber bezeichnend. Klytämnestra könnte im Anschluss an ihre Frage eine Rückfrage Elektras erwarten, auch könnte sie eine Entschuldigung oder einen expliziten Gegenvorwurf bzw. Zurückweisung des Vorwurfs erwarten. Die Antwort Elektras widerspricht allerdings diesen Erwartungen Klytämnestras, was allein schon Spannung erregt.<sup>225</sup> Sie nimmt Klytämnestras Äußerung wörtlich, beantwortet sie als Frage und gibt nachfolgend sogar eine Begründung (*Elektra* 34-40, S. 76). Indem sie in dieser Begründung nicht auf den eigentlichen Sinn von Klytämnestras Äußerung eingeht, sondern einen Nebenhalt herausgreift, gelingt es Elektra, noch mehr über ihre Mutter zu enthüllen. Der Einfluss, den Klytämnestra auf ihre Kinder, Elektra und ihre Geschwister, auszuüben vermag, wurde nach dem Tod ihres Mannes und seinen Ersatz durch einen neuen Mann an der Seite Klytämnestras: Ägisth, noch gesteigert. Dergestalt gelingt es ihr, Klytämnestra mit ihren eigenen Aussagen in die Defensive zu manövrieren, ergreift sie doch stets den aktiven Part. Alles ist aber sehr zurückhaltend artikuliert, sodass Elektras Worte nicht wie ein scharfer Vorwurf gegen den Liebhaber ihrer Mutter, sondern wie eine Feststellung klingen.

Gegenüber Klytämnestras Ungeduld, Nervosität, Ohnmacht steht Elektras „Versuch“, die Königin vom Gegenteil, von einer Macht zu überzeugen, über die sie in der Vergangenheit verfügte. Elektras Worte müssen in Klytämnestras Ohren wie ein Versprechen klingen, dass sie die Einzige ist, die der Königin ihre Macht zurückgeben kann, denn nur sie kennt den Höhepunkt und Tiefpunkt, den diese Macht erreicht. Im Gegensatz dazu reagieren ihre Bediensteten auf das Gesagte mit einem Automatismus, der an dieser Stelle von Klytämnestra allerdings nicht mehr erwünscht ist. So wendet Klytämnestra ihren Blick völlig von ihnen ab, schickt sie zornig ins Haus und wendet sich an Elektra. Es gibt kein Zurück mehr.

Um diesen endgültigen Schritt zu begründen, nimmt Klytämnestra in ihrer letzten Replik in dieser Phase (*Elektra* 5-40, S. 77) die gleichen Motive auf, die bei Elektra bereits angeklungen sind: Der ermordete Agamemnon und ihre Beziehung zu Ägisth sowie zu Elektra. Sie tut dies, um sich auf ihre bejammernswerte, nicht länger erträgliche Gegenwart zu beziehen, die durch die Alpträume noch schlimmer geworden ist. Durch die Komposition Hofmannsthals hat der Leser das Gefühl, dass sich Klytämnestra ganz unbewusst auf die Folgen ihrer Entscheidungen, auf den Ausgang ihrer Taten bezieht: auf die gescheiterte Beziehung zu ihrem Liebhaber und auf das erstickende Leben im Palast wegen der Gerüchte, dass sie eine Mörderin ist, und besonders wegen ihrer Alpträume. Sie hat gar nicht darüber nachgedacht bzw.

---

<sup>224</sup> Über die sprechakttheoretische Beschreibung von Fragehandlungen vgl. Weigand, Edda: *Sprache als Dialog. Sprechakttaxonomie und kommunikative Grammatik*, Tübingen: Niemeyer Verlag 2003, S. 133.

<sup>225</sup> Vgl. Fill, Alwin: *Das Prinzip Spannung. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen zu einem universalen Phänomen*, Tübingen: Narr Verlag 2003, S. 114.

will nicht darüber nachdenken, dass der Ursprung ihres Leidens in ihren vergangenen Taten liegen kann.

In der Konsequenz dieser neuen, intimen Situation beginnt man, Elektras wahres Ziel zu erkennen. Sie will Klytämnestra zeigen, dass sie ihr bei jeder Frage zur Verfügung steht, will ihr verdeutlichen, dass nur sie so offen und deutlich von der Vergangenheit und Gegenwart spricht. Zugleich aber zieht Elektra die Erinnerungen Klytämnestras an die Mordtat allmählich ans Licht: Zur Evokation der gewünschten Bilder muss besonders Elektras letztes Wort „Traum“ („so gehst du hin im Taumel, immer / bist du als wie im Traum.“ *Elektra* 33-34, S. 75) beigetragen haben. Dieses muss Klytämnestra direkt mit ihren Alpträumen assoziieren.

Die in der ersten Phase angesprochene Existenz einer zweiten, gut versteckten Seite Elektras, die nicht bloß ein ohnmächtiges Opfer ist, wird hier bestätigt. Hinter dem vorgeblich taktvollen Verhalten Elektras versteckt sich ein kühl kalkulierender, berechnender Geist. Unter der ruhigen, überlegten sprachlichen Oberfläche spinnt der Rachedanke die Fäden. So ist der Grund dafür, dass Elektra Klytämnestra nicht ins Wort fällt, nicht so sehr, dass sie Respekt vor der mächtigen Königin oder Interesse für ihre Worte hat. Sie lässt sie einfach ihre Autorität genießen. Und je mehr Klytämnestra daran glaubt und darauf vertraut, desto eher spricht sie, teilt sie sich mit; und je mehr sie spricht, desto häufiger widerspricht sie sich, verrät sie Geheimnisse, erinnert sich an begangene Taten. Vor ihren Augen wachsen Bilder aus der Vergangenheit und nehmen langsam – wie es in den nächsten Phasen zu sehen ist – ungeheure Formen und Ausmaße an.<sup>226</sup> Hofmannsthal notiert in seiner viel später verfassten Selbstinterpretation *Ad me ipsum*, – an eine der Reden des Kaisers in „Der Kaiser und die Hexe“ anknüpfend:

Es handelt sich um ein Zu-viel im Reden, ein Übertreiben – und in diesem Zu-viel ist eine Spaltung – ein Teil des Ich begeht, was der andere nicht will [...]. Es ist die Gefahr der Aufwallung, der kein Tun folgt.<sup>227</sup>

Klytämnestra verbraucht viel Energie und Kraft in leere Worte, die nie ein Ziel erreichen. Elektra erweist sich bereits an dieser Stelle also als die tonangebende Wortführerin. Sie gibt dem Gespräch die von ihr gewünschte Richtung und gewinnt unauffällig, beinahe nebenbei, eine natürliche Autorität. Sie lässt Klytämnestra durch ihr ausweichendes, aber die Hoffnung auf Rettung nährendes Verhalten, in ihrem Wunsch nach Rettung ins Leere laufen.

Mit ihren ironischen Äußerungen kann Elektra Klytämnestra in den höchsten Tönen loben – was ihr auch dabei hilft, ihre Angst abzureagieren – und gleichzeitig mit den gleichen Worten „schweigsam“ – was die Intensität der Gefühle zeigt – abwerten und auf ihre tyrannische Natur hindeuten.<sup>228</sup> Immer mehr wirkt Klytämnestra wie ein Spielzeug in Elektras Händen: Allein durch eine provokative Äußerung – versteckte Drohung – kann sie die Königin aus der Reserve locken („als daran, dass du stürbest“).

Untersucht man nun Klytämnestras Reaktionen auf Elektras Sprachhandlungen in dieser Phase, erweisen sich auch diese als unerwartet.<sup>229</sup> Inmitten ihres Zugehens auf Elektra baut sie durch den Wechsel zur Sie-Anrede eine neue Distanz auf, weicht

<sup>226</sup> Vgl. Schwalbe, Jürgen, *Sprache und Gebärde im Werk Hofmannsthals* S. 109.

<sup>227</sup> Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: „Ad me ipsum“, in: ders.: *Aufzeichnungen*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1959 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 6), S. 211-245; hier S. 230.

<sup>228</sup> Vgl. Lapp, Edgar, *Linguistik der Ironie* S. 31.

<sup>229</sup> Edgar Lapp spricht von *illokutionärer Ironie*. Vgl. ebd., S. 164.

unmittelbar vor der Konfrontation zurück (*Elektra* 36-37, S. 75). Weiterhin erlauben Klytämnestras Sentenzen<sup>230</sup> einen gewissen persönlichen Abstand zum eigentlichen Gesprächsgegenstand sowie zu ihrer Duellantin, da sie sich nicht konkret auf die Redesituation beziehen, sondern stattdessen allgemeine, den Augenblick übergreifende „Weisheiten“ ansprechen: „Ein jedes Ding kann ein erträgliches / Gesicht *uns* [vom Verfasser hervorgehoben] zeigen nach dem gräßlichen.“ (*Elektra* 1-2, S. 76). Die Beiläufigkeit, mit der Klytämnestra dies sagt, klingt sogar entsetzlicher an, wenn man annimmt, dass sich die Königin mit der Sequenz nicht auf ihre Tochter, sondern auf sich selbst bezieht. Ihre Hoffnung ist nicht etwa, dass ihre Tochter sich bessern möge, sondern, als hätte sie den Bezug zur Wirklichkeit verloren, dass die verrinnende Zeit ihre eigene Untat (Gattenmord) vergessen machen und den Bann des Fluches von ihr nehmen will. Sie glaubt, die begangene Tat einfach wegwischen, sich von ihr trennen zu können.<sup>231</sup> Ihr Hin- und Herschwanken, ob sie das Gespräch mit Elektra tatsächlich mit allen Konsequenzen führen soll, steigert sich kurz nachdem bzw. obwohl sie ihrer Tochter näher gekommen ist. Sie fühlt sich unsicher, hat Angst vor diesem Schritt, ohne dass etwas passiert wäre, außer dass sie, die Königin, vom Fenster an die Türschwelle geht. So verlangt sie mit ihrem: „Warum nennst du mich eine Göttin?“ (*Elektra* 6, S. 76) von ihrer Tochter eine Klärung der Worte („bist doch selber eine Göttin!“ *Elektra* 15, S. 75), die sie (Elektra) vor einer ganzen Weile ausgesprochen hatte. Dadurch nimmt der Dialog einen zirkulären Verlauf. Klytämnestra wartet denn auch nicht auf eine Antwort; diese gibt sie indirekt von allein, bittet sie in eine erneute Frage ein: „Sprichst du / aus Bosheit so?“ (*Elektra* 6-7, S. 76). Dadurch versucht sie einerseits, mit dem Ärger ihre eigene Angst abzureagieren, und andererseits fleht sie darum, ihr Gründe zu geben, warum sie ihrer Tochter vertrauen kann bzw. muss. Sie schließt ihre Äußerung mit einer knappen Aufforderung, bestimmt an Elektra adressiert, („Nimm dich in acht.“ *Elektra* 7, S. 76), die aber gleichzeitig kommunikativ die Funktion einer impliziten negativen Bewertung bzw. einer Warnung Elektras hat. Dieser Warnung folgt ein Nachsatz („Es könnte der letzte Tag sein, dass du dieses Licht / da siehst und diese freie Luft einatmest.“ *Elektra* 7-9, S. 76), in dem Klytämnestra den Inhalt der vorangehenden Warnung näher bestimmt.

So changiert an dieser Stelle die Aussage Klytämnestras, die nur durch die zwischengefügten – die räumliche Annäherung Klytämnestras und Elektras vermerkenden – Bühnenanweisungen in zwei Abschnitte geteilt ist, zwischen zwei Polen. Nach den ersten Sätzen, die auf ihr Treffen mit Elektra bezogen sind, wendet sie sich mit den nächsten Sätzen Elektras älteren Äußerungen zu. Ihre Sätze sind pragmatisch keiner einheitlichen Redeintention untergeordnet und stehen in keiner argumentationslogisch transparenten Relation.<sup>232</sup> Sie stellt Fragen, die sie viel früher – nach Elektras erster Äußerung – und zwar direkt ihrer Tochter hätte stellen können, sie wartet keine Antwort ab, voller Ungeduld drückt sie ihren Wunsch aus, sich mit jemandem zu treffen, den sie kurz danach angreift. Obwohl sie es geschafft hat, ihrer Tochter einen Schritt näher zu kommen, worauf auch der Übergang vom „sie“ zum vertraulichen und die Distanz aufhebenden „du“ hinweist, will sie gegenüber ihren Vertrauten zeigen, dass sie die Überlegene ist und noch fähig zu warnen und zu bedrohen.<sup>233</sup> Dadurch aber wird Elektras Feststellung, dass Klytämnestras Denken

<sup>230</sup> Vgl. Asmuth, Bernhard, *Einführung in die Dramenanalyse* S. 162-164.

<sup>231</sup> Vgl. Steingruber, Elisabeth, *Hugo von Hofmannsthals sophokleische Dramen* S. 88.

<sup>232</sup> Vgl. Pfister, Manfred, *Das Drama* S. 206-208.

<sup>233</sup> Über die situativen Bedingungen, in denen eine Warnung und Drohung vorkommen vgl. Zillig, Werner: *Bewerten. Sprechakttypen der bewertenden Rede*, Tübingen: Niemeyer Verlag: 1982, S. 107.

entzweit ist, bestätigt. Je intensiver sie versucht, ihre Macht zu etablieren, desto größer scheinen ihre Angst, Verzweiflung und Selbstverlust zu werden. Die Intensität dieser Gefühle – in Klytämnestras Drohungen zusammengedrängt – äußert sich nur indirekt, wenn man Klytämnestras Versuch, sich von der Tochter abzugrenzen, mit ihrer Bewegung kontrastiert: Klytämnestras ununterbrochener Gang in Richtung Elektra.

In dieser Phase wirkt Klytämnestra als ein Spielball ihrer Gefühle, der ziellos herumspringt. Manche ihrer Sprechakte scheinen allerdings doch einem gewissen Plan zu folgen. Wie könnte man sonst den Umstand erklären, dass nachdem bzw. obwohl Elektra es gewagt hat, das Bild der glänzenden Königin mit einem „Schlag“ schon in ihrer ersten Replik in dieser Phase zu zerstören („Du bist nicht mehr du selber. Das Gewürm / hängt immerfort um dich.“ *Elektra* 30-31, S. 75), Klytämnestra ihren Willen ausdrückt, näher zu ihrer Tochter zu kommen (*Elektra* 35, S. 75)? Am augenfälligsten ist die Art, mit der sie auf die in dieser Szene letzte Replik Elektras und die anschließende ihrer Vertrauten reagiert. Man sollte erwarten, dass Klytämnestra nach ihrem „So ehrst du mich?“ (*Elektra* 31, S. 76) weiter über Elektras Verhalten erregt sein würde. Doch merkwürdigerweise lässt sich ein sanfter Ton in der Stimme der Königin vernehmen. Darin ist „keine“ Spur von Ärger über Elektra zu finden; auch wenn solche Gefühle doch tiefer in ihr liegen, sind sie von Klytämnestras enormem Drang, mit ihrer Tochter zu sprechen, unterdrückt („Laßt mich allein mit ihr.“ *Elektra* 40, S. 77).<sup>234</sup>

Klytämnestra will etwas von Elektra – sie selbst sagt zweimal ganz klar, am Anfang und Ende dieser Phase, dass sie mit ihrer Tochter sprechen will. Der Vergleich Elektras mit einem Arzt am Ende der ersten Phase führt darüber hinaus das Motiv, das ihrem Gesprächswunsch zugrunde liegt, vor Augen. Aufgrund der inneren Zerrissenheit Klytämnestras oder auch der Wortgewandtheit Elektras ist die Königin jedoch unfähig, diesen dringenden Wunsch als festes Ziel zu setzen.

Bei allen bereits dargestellten oberflächlichen Unterschieden in ihrem sprachlichen Verhalten ist bereits an diesem Punkt feststellbar: Beide Frauen umgehen wie in der ersten Phase immer direkte, sachliche, angemessene Antworten bezüglich der Gesprächssituation. Beider Rede ist im Zwielficht. Aus unterschiedlichen Gründen unterlaufen Elektra und Klytämnestra immer wieder nicht nur die Erwartungen der jeweils anderen, sondern auch die des Lesers bezüglich ihres sprachlichen Verhaltens. Die in der ersten Phase aufgestellte Vermutung, dass hinter dem oberflächlichen Sinn ihrer Worte ein hintergründiger Sinn steckt, wird zur Gewissheit. Hinter Klytämnestras Ziel, eine Untertanin zu beschimpfen und sich als Herrscherin zu positionieren, versteckt sich ihr Ziel, ihrer Tochter näher zukommen. An dieser Stelle möchte ich auf den Mangel an persönlicher Ansprache – Klytämnestra beispielsweise bezieht sich auf Elektra als „meine Tochter“: „und wär’ es meine Tochter, wär’ es die da, [...]“ (*Elektra* 30-31, S. 77) – hinweisen. Diese Entindividualisierung seitens Klytämnestras beweist, dass es ihr nicht um Elektra selbst als eigenes und vollwertiges Individuum geht, sondern lediglich um ihr Verhältnis zu ihr, um das Eltern-Sein. Darauf will sie sich stützen, um Elektras Hilfe zu bekommen. Sie appelliert an die Mutter-Tochter-Beziehung.<sup>235</sup>

---

<sup>234</sup> Seltsamerweise regt sich beim einzigen Mal, das Elektra ihrer Mutter Macht zuschreibt, diese enorm über ihre Tochter auf.

<sup>235</sup> Durch den Verzicht auf jede weitere „namentliche Bezeichnung wird der prototypische Charakter der Beziehung Mutter-Tochter“ betont. Vgl. Naumann, Walter: *Hofmannsthal der jüngste deutsche Klassiker*, Darmstadt: Gesellschaft Hessischer Literaturfreunde 1967, S. 28.



Hinter Elektras Bereitschaft, zu helfen, versteckt sich ihr Ziel, aus noch unbekannten Gründen ein Gespräch mit ihrer Mutter aufzubauen und sie an die Vergangenheit zu erinnern.

Es ist ein Scheingespräch, bei dem die Beziehung zwischen Klytämnestra und Elektra, obwohl doch Mutter und Tochter sich gegenüberstehen, (bis jetzt) nur äußerlich bleibt, bei dem sich aber die Charaktere beider Frauen nach und nach enthüllen. Von einer Verbesserung der Kommunikation zwischen Mutter und Tochter kann schwerlich die Rede sein. Der angestrengte Verstehensprozess ist von Missverstehen geprägt. Und gerade in der Tiefe zeigt sich ein manipulatives auf den Anderen Einsprechen. Jede will die andere dahin bringen, wo man sie haben will, sie mittels Worten in die Enge treiben. Dabei nimmt langsam das seinen tragischen Verlauf, was bereits zu Beginn vorkonnotiert war: Die Auseinandersetzung zwischen zwei von den unerträglichen Lebensbedingungen auf die Lebensstufe des Tieres hinabgesunkenen Menschen.

Es bleibt zu sehen, wie weit jede von beiden gehen wird bzw. kann, um ihr Ziel zu erreichen, wie sich die Machtverhältnisse zwischen Klytämnestra und Elektra und die Rollenzuschreibung als eine Schwelle zu einer anderen, inneren, tieferen Wirklichkeit erweist.

### 3.2.3 Dritte Phase

Klytämnestra bleibt nun allein ohne ihre Vertrauten. Diese nehmen die Fackeln mit. Sie bleibt auf der Bühne stehen, ohne Licht. Das Gespräch wird von nun an in einem matten Licht, im Halbdunkel geführt. Bei aller eindringlichen Nähe bleiben beide hinter einem Schleier verschwommen, nur von fern matt erleuchtet. Alles bleibt im Zwielficht und ist damit nicht völlig einsehbar: weder die Mimik, noch die Gedanken der Duellantinnen. Hofmannsthal bemerkt dazu: „Figuren, die wir schaffen, sind wie Taucher, die wir in den Meeresabgrund hinablassen, sind magische Figuren, die uns die Kreise der Geisterwelt aufschliessen.“ (*Aufzeichnungen und Tagebücher* 143).

Man könnte sagen, Klytämnestra und Elektra begeben sich, nun da sie allein sind und die Nacht sich immer weiter über die Szenerie senkt, in die Untiefen der menschlichen Psyche. Alles vorher Liegende war eine Art Hinführung, Einleitung hin zur Auseinandersetzung. Nun von Angesicht zu Angesicht öffnen sich die zwischenmenschlichen Abgründe. Hofmannsthal blickt in diesem Zwielficht, in das er das Gespräch setzt, in die Psyche beider Frauen.

Die Verbesserung der äußeren Bedingungen des Treffens, die sich in der letzten Phase langsam abzeichnete, setzt sich in dieser Phase mit dem Abtreten der Dienerinnen fort. Ohne den Rückhalt anderer vollzieht sich nun im zunehmenden Dunkel ihr tatsächliches Aufeinandertreffen. Und Elektra rückt in der Tat näher zu Klytämnestra, wie die Bühnenanweisungen vermerken (*Elektra* 8, S. 78).

Am Beginn dieser Phase steht Klytämnestras Beichte, dass sie von bösen Träumen gequält wird. Die ständigen Präzisierungsfragen ihrer Tochter zwingen sie immer wieder dazu, Informationen über ihre jetzige verzweifelte Situation zu geben. Unaufhaltsam vollzieht sich etwas in ihr – Hofmannsthal nennt es den „Übergang ins Chaos“ (*Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien* 355). Das Drama drängt zu einer Auflösung hin ins Chaos. Klytämnestra ist in diesen Strudel von widerstreitenden Gefühlen hineingezogen, die sie in die Abgründe ihrer Existenz hinunterziehen. Sie wird zwischen Distanz und Annäherung hin- und hergezogen. Zum Vorschein kommen das diffuse bzw. unbestimmbare Gefühl des Krankseins sowie



Klytämnestras Begierde nach dem Zauberwort, das sie von ihren bösen Alpträumen erlösen kann.

So sind zwei Aspekte angesprochen, denen sich Mutter und Tochter erneut anzunähern „versuchen“: Klytämnestras Träume und die Erinnerung an das erlebte Grauen, aus dem nur Elektra Klytämnestra helfen kann, sich zu befreien. Es werden so häufig wie nie zuvor beim Widerspiel der Repliken die gleichen Begriffe aufgenommen. An der Textoberfläche ist in dieser Phase an vielen Stellen der verbalen Auseinandersetzung beider Frauen eine deutliche Tendenz zu einer stark ausgeprägten Dialoghaftigkeit festzustellen: Beide Frauen gehen wechselseitig aufeinander ein. Kürzere Redewechsel kennzeichnen diese Phase, im Gegensatz zu der Aneinanderreihung von Monologen in den zwei ersten Phasen. Allerdings korrespondiert diese Lebhaftigkeit der verbalen Auseinandersetzung keineswegs mit einer Tiefe und Ernsthaftigkeit, die man von einem echten Streitgespräch erwarten würde. Beide Frauen reden immer noch weitestgehend aneinander vorbei. Jede geht nur scheinbar auf die Äußerung der Anderen ein. Die intradialogische Verknüpfung bleibt immer noch oberflächlich. Es findet keine wahre inhaltliche und kommunikative Annäherung zwischen beiden Frauen statt. Dieses Doppelbödige zwischen dem, was auf der Textebene bzw. mit Blick auf die dargestellte Situation gesagt wird und dem, was im Text keimhaft eingeschrieben ist und sich fortschreitend immer deutlicher erahnen lässt, zeigt sich deutlich in der Beschreibung des kommunikativen Aspekts der Sprache.

Elektra reagiert auf die sequenzeröffnende Frage Klytämnestras: „Weißt du / kein Mittel gegen Träume?“ (*Elektra* 6-7, S. 78) mit einer Nachfrage und speziell mit einer Präzisierungsfrage („Träumst du Mutter?“ *Elektra* 9, S. 78), die auf der Figurenebene scheinbar zum Zweck der Verständnissicherung gestellt wird. Mit dieser Frage stellt Elektra sicher, dass sie die Worte ihrer Mutter verstanden hat. Auch im weiteren Verlauf des Gesprächs stellt Elektra ihrer Mutter zwei weitere (Präzisierungs-)Fragen. Die letzte lautet: „Ich, Mutter, ich?“ (*Elektra* 31, S. 78). Indem sie Klytämnestra mit „Mutter“ anspricht, „versucht“ sie den sprachlichen Kontakt emotional aufzuladen. Erschienen die beiden Frauen bisher eher als Fremde, weit voneinander Entfernte, so stellt Elektra durch diese Intimisierung, diese bewusste Wendung ins Persönliche, Nähe, auch familiäre Nähe her. Dies signalisiert auch die Tatsache, dass Elektra, die die in Erwartung dastehende Klytämnestra wie eine Göttin in demütiger Furcht anstarrt und in einiger Entfernung von ihr „ehrerbietig“ bleibt, sich zum ersten Mal von sich aus Klytämnestra nähert.

Schaut man aber genauer hin erfüllen Elektras Worte und ihre Haltung auf der Makrostrukturebene die genau umgekehrte Funktion. Elektra täuscht nur vor, dass sie brüchig ist und die Bestätigung ihrer Mutter braucht, und dass sie sich mit ihren Präzisierungsfragen weiter um Ausgleich und Verständnis bemüht. Von den drei Fragen Elektras an ihre Mutter verlangen nur die erste und letzte wirklich nach weiterer Erklärung. Die zweite („Denkst du da / an meinen Vater?“ *Elektra* 22-23, S. 78) bietet Klytämnestra im Grunde eine Präzisierung ihrer eigenen Worte („Mancher / kam um, weil er ins Bad gestiegen ist / zur unrichtigen Stunde.“) an. Hinter dem oberflächlichen Sinn ihrer Worte, die eine Naivität, Unwissenheit Elektras präsentieren, steckt der intendierte Sinn, Klytämnestra an ihre Vergangenheit zu erinnern. Diesmal macht sie keine vagen Anspielungen, sondern weist deutlich auf Agamemnons Ermordung in seinem Badezimmer hin. Das Bild, das sich vor Klytämnestras Augen zum dritten Mal darstellt, klärt sich noch mehr: Die Königin sieht im Zentrum nicht nur den toten Agamemnon, sondern auch den Tatort, wo er geschlachtet wurde. An seiner Seite erkennt sie immer noch sich selbst, allmächtig

wie eine Göttin, zu allem – Gutem oder Bösen – fähig. Elektras verdeckte Wortgewandtheit kommt in solchermaßen geschicktem sprachlichem Verhalten zum Vorschein. Sie ist als Herrin der Rede eingesetzt und damit als ebenbürtige Gegnerin der tatsächlich herrschenden Königin Klytämnestra.

Elektra „erlaubt“ Klytämnestra nicht länger, dass sie „ungestört“ in langen Monologen ihr ganzes Wesen entfaltet. Sie unterbricht – wenn auch (noch) nicht mit hoher Frequenz – Klytämnestra drei Mal in dieser Phase. Elektra, die bis zu diesem Zeitpunkt des Gesprächs – wie schon gezeigt wurde – lediglich auf Klytämnestras Fragen antwortete, fängt selbst an, Klytämnestra Fragen zu stellen, und zieht so nun auch offensiv und von außen sichtbar die Gesprächsführung immer weiter an sich.

Was Klytämnestras kommunikatives Verhalten anbetrifft, so klingt ihr Wunsch, mit ihrer Tochter zu kommunizieren und von ihr Hilfe gegen die Alpträume zu bekommen, drängender als je zuvor. Allein mit ihrer Tochter im Hof zurückgeblieben, wendet sie sich nun öfter als je zuvor ihrer Tochter zu. Sie fängt ab diesem Zeitpunkt an, nicht nur zu fragen, sondern auch – mindestens auf der Textoberfläche – auf die Fragen ihrer Tochter einzugehen. Zwischen den Zeilen schimmert es allerdings auf, dass Klytämnestra angesichts ihres seelischen und emotionalen Zustandes unfähig ist, im wahren Sinne mit ihrer Tochter zu kommunizieren.

Klytämnestra entzieht sich einer sofortigen Antwort auf Elektras anschließende Frage („Träumst du Mutter?“). Mit ihrer Rückfrage – „Hast du nicht andere Worte mich zu trösten?“ (*Elektra* 10, S. 78) – erhebt sie keinen Wissensanspruch. Es geht lediglich um eine verzweifelte Bitte an Elektra, die sie nicht explizit ausdrückt, sondern implizit „ausschreit“. Es kommt ihr Ziel zum Tragen, Elektra dazu zu bewegen, ihr das Heilmittel gegen ihre Alpträume zu verraten. Dies thematisiert sie daraufhin konkret: „Laß deine Zunge los!“ (*Elektra* 11, S. 78). So hat Klytämnestra ungeduldig bzw. drängend am Anfang dieser Replik die Frage ihrer Tochter zurückgewiesen, die sie erst kurz danach beantwortet. Hinzu setzt sie sogar einen zweiten behauptenden Satz, mit dem sie Elektra erneut ihre schlechte Lage bestätigt: „Ich träume, ja. / Wer älter wird, der träumt.“ (*Elektra* 11-12, S. 78). Sie kann bzw. will Elektras Versuch, der initialen Frage ihrer Mutter auszuweichen, nicht begreifen. Nun könnte sie auf der Beantwortung ihrer Frage insistieren – doch hat sie nicht die Kraft für eine solch konfrontative Sprechhandlung.

Zudem unterbricht sie im Anschluss ihre Rede und fügt eine Bemerkung zur Positionierung Elektras hinzu. Sie fordert von ihrer Tochter eine Begründung für ihr fehlendes sprachliches Handeln, doch dient das lediglich dazu, sie dazu zu bewegen, näher ans Licht zu kommen. Vordergründig reagiert sie auf Elektras distanzierte Haltung und übernimmt die Rolle des Koordinators. Schaut man allerdings genauer hin, sieht man eine Person, die mit Ungewissheit und Angst erfüllt ist, dass ihr Gegenüber (Elektra) plötzlich im Dunkeln verschwinden und sie im Stich lassen könnte.

Sie schreitet voran mit generalisierenden Feststellungen – Klytämnestra verlässt die erste und zweite Person und geht über zu einem „man“ –, die oberflächlich betrachtet wie selbstbewusste bzw. allgemeingültige Sentenzen und Maxime einer mächtigen Königin in den Ohren ihres Gegenübers klingen müssen („Man muss sich nur die Kräfte dienstbar machen, / die irgendwo verstreut sind.“ *Elektra* 14-15, S. 78). In Anbetracht der bis jetzt in dieser Replik festgestellten Inkonsequenzen in den Sprechakten und geistigen Instabilität Klytämnestras erscheint allerdings die Machtposition der Königin brüchig. Die allgemeinen Weisheiten, die sie ausspricht, klingen bloß wie leere Worthülsen, – ohne Gehalt und konkreten Bezug, selbst das „man“ nimmt unter diesem Blickwinkel einen ausweichenden Charakter ein.

Selbst die Sicherheit, die in dieser Replik Klytämnestras, wie „Es gibt Bräuche“, demonstriert wird, wird kurz darauf durch das behauptende, doch wieder auf eine vage Theorie ausweichende „Es muss für alles richtige Bräuche geben“, mit dem Klytämnestra einen Korrektivschritt unternimmt, relativiert.<sup>236</sup> Klytämnestras Sprechakte haben alle als psychische Basis: Verzweiflung, Panik, Unruhe. Weder traut sie den anderen, noch sich selbst ganz, weshalb sie auch immer wieder Gemeinplätze formuliert, zu denen sie die Bestätigung von Elektra erhofft.

Diese Betrachtungen werden sogleich durch Klytämnestras nächste Replik bestätigt, mit der sie direkt auf Elektras dringende Frage („Ich, Mutter, ich?“) antwortet. In ihrem Redezug versucht sie, ihre Hinwendung zu Elektra zu begründen, sie analysiert und interpretiert jede kleinste sprachliche Bewegung und erhofft sich dadurch, Elektra davon zu überzeugen, ihr zu helfen.<sup>237</sup> Um sie aber tatsächlich davon zu überzeugen, dass nur sie ihr helfen kann, muss sie plausibel klingende Gründe formulieren und kann sich nicht länger hinter Scheinbegründungen verstecken. Dadurch aber artikuliert sie indirekt das Bild, das sie von Elektra hat und schafft es damit, Elektra in ihrer Person darzustellen, ihre Persönlichkeit für sich selbst und ihr Gegenüber zu definieren. Die eindringlichen Nachfragen Elektras befähigen Klytämnestra dazu, sich über sich selbst und ihre Umgebung klar zu werden, denn nur diese Einsichten erlauben es ihr, auch Elektra von ihren Reden zu überzeugen. Klytämnestra stellt nicht nur die Eigenschaften Elektras dar, sondern wertet diese auch: „denn du bist klug.“ (*Elektra* 33, S. 78), „In deinem Kopf ist alles stark.“ (*Elektra* 34, S. 78), „Du könntest vieles sagen, was mir nützt.“ (*Elektra* 15, S. 79). Besonders positiv bewertet Klytämnestra den rationalen und verbal-aktionalen Individualbereich Elektras und gibt ein wenig von ihrer überlegenen Fassade preis. Die Königin vergleicht sich selbst mit Elektra und stellt sich als Elektras absolut unterlegenes Gegenüber dar. Dies wird mit dem Partikel „Aber“ signalisiert: „Aber ich bin morsch.“ (*Elektra* 36, S. 78). Diese Worte Klytämnestras initiieren taktische Kontrastierung ihrer eigenen Schwäche bzw. Hilfsbedürftigkeit mit der Stärke Elektras, um an Elektras Mitleid zu appellieren und diese dadurch unter Druck zu setzen. Gleichzeitig ist aber auch zum Ausdruck gebracht, dass der Hörer bzw. Leser Klytämnestra nicht recht trauen darf. Denn ist ein Steg morsch, begibt man sich auf unsicheren Grund. Dadurch ist auch die Richtung der folgenden Unterhaltung angezeigt: ein sich langsam nach vorn Tasten. Allerdings verwandelt sich diese vergleichende Gegenüberstellung von Elektras und Klytämnestras Wesen sehr schnell in eine ausschließliche Selbstdarstellung, in eine unvermittelte Wiedergabe des Meinungsbildes, das die Königin von sich selbst hat und verschiebt sich dadurch „von der analytischen Genauigkeit zur emotionalen Eindringlichkeit“.<sup>238</sup> Je weiter Klytämnestra in ihren Gedanken fortfährt, umso unfähiger erweist sie sich, ihre gegenwärtige Lebensumstände und deren Wirkung auf sie distanziert zu analysieren und auszuwerten. Sie wirkt außerordentlich direkt, was auf den Leser bzw. Hörer bedrückend wirken muss. Es fehlt ihr der Fremdbezug. Durch ihre Ichzentrierung kommt sie auf sich zu sprechen und übergibt sich den Emotionen, dadurch „ins Chaos“ sinkend.

Auch wenn äußerlich das Gespräch dynamischer wirkt, verharren beide trotzdem in ihrem Status quo. Die in den zwei ersten Phasen dargestellte Statik der Handlung und

---

<sup>236</sup> Vgl. Ossner, Jakob, *Konvention und Strategie* S. 45.

<sup>237</sup> Vgl. Gohl, Christine: *Begründen im Gespräch. Eine Untersuchung sprachlicher Praktiken zur Realisierung von Begründungen im gesprochenen Deutsch*, Tübingen: Niemeyer Verlag 2006, S. 47.

<sup>238</sup> Mit diesen Worten stellt Reiner Dachelt den Begriff des Pathos in der antiken Tragödie demjenigen im modernen Drama gegenüber. Vgl. Dachelt, Rainer: *Pathos. Tradition und Aktualität einer vergessenen Kategorie der Poetik*, Heidelberg: Winter Verlag 2003, S. 85.

das Fehlen von wirklichen Wendepunkten treten nun auch innerhalb des verbalen Austauschs stärker in den Vordergrund. Anstelle neuer Entwicklungen, neuer Erkenntnisse, muss Klytämnestra ihre Lage mit immer erschreckenderen Details schmücken, um Elektra davon zu überzeugen, wie sehr sie ihre Hilfe braucht. Es gibt nur stoffliche Bereicherung bzw. eine endlose Häufung von Verzweiflung.<sup>239</sup> Diese erreicht ihren Höhepunkt in Klytämnestras Fragen:

Kann man denn  
vergehen, lebend, wie ein faules Aas?  
kann man zerfallen, wenn man gar nicht krank ist?  
zerfallen wachen Sinnes, wie ein Kleid,  
zerfressen von den Motten? (*Elektra* 30-34, S. 79)

Mit diesen Versen bekundet Klytämnestra mehr als deutlich ihre Angst und Furcht vor dem Wahnsinn, davor eine kranke Seele in einem an sich gesunden Körper zu sein.<sup>240</sup>

Durch die Art und Weise, wie Hofmannsthal dieses Aufeinandertreffen gestaltet, vermag es Elektra, vor den Augen des Lesers, ohne indiskret zu sein und infolgedessen von Klytämnestra als lästig zurückgewiesen zu werden, gut versteckte Geheimnisse der Königin bloßzulegen. Nichts wird ganz deutlich gesagt, aber in kurzen Vergegenwärtigungen von Personen, Begriffen, Orten, die mit den schaurigen Ereignissen der Vergangenheit in Verbindung stehen, setzt sich allmählich für den Leser ein vollständiges Bild von der Situation zusammen. In ihrer Sprache und ihrer Gestik/Mimik, aber auch gerade in ihrem Verschweigen zeigt sich dem Leser die psychische Grunddisposition der Protagonistinnen. Klytämnestra muss sich plötzlich mit ihren Ängsten, Traumerlebnissen („Und dann schlaf’ ich / und träume, träume! daß mir in den Knochen / das Mark sich löst, [...]“ *Elektra* 79, Vers 34-36), die plötzlich an die Schwelle ihres Bewusstseins treten, auseinandersetzen, was ihre Verfassung noch mehr belastet.

Dies zeigt sich auch darin, dass sie plötzlich aus ihrem schläfrigen Zustand aufgewacht zu sein scheint. So drückt sie jetzt ihr Misstrauen gegen Elektra aus („du mußt mit im Spiel sein“), wirft ihr Unzulänglichkeit vor („Du weißt nicht einmal ein Wort / zu reden, [...]“ *Elektra* 80, Vers 6-7) und spricht Drohungen – wenn auch vage, unverbindliche, zur Sprechzeit unrealisierbare – aus. Klytämnestra greift mit einem Mal die gleiche Person, die sie kurz zuvor um Hilfe gebeten hat, der sie solche Vorzüge zugeschrieben hat, an. Es scheint, als gebe es widerstreitende, kontrastive Bewusstseinsschichten in Klytämnestras Wesen, auf die die verschieden gearteten Repliken zurückzuführen sind. Anzeichen dafür, die schon am Anfang zu finden sind, häufen sich wenige Verse früher in dieser Phase, wo Klytämnestra ihre Verlegenheit, Zweifel über die Ausführung ihrer Gedanken ausdrückt und in Frageform sich ihre ganze Zerrissenheit offenbart<sup>241</sup>: „ich weiß auf einmal nicht, / ob er das heut gesagt hat, [...] oder einmal / vor langer Zeit;“, „Wem könnt’ es so viel nützen oder schaden, / ob du lebst oder nicht?“

Dadurch kommt erneut ein verwirrter und bedrohlicher Bewusstseinszustand zum Vorschein.<sup>242</sup> Sie leidet, ist aber nicht imstande, dagegen anzukämpfen. Sie weiß auf

<sup>239</sup> Vgl. ebd., S. 82. Ausserdem vgl. Weber, Irmgard, *Monologische und dialogische Sprechhaltung im Werke Hugo von Hofmannsthal* S. 216.

<sup>240</sup> Über die Äußerungsformen im Falle der emotionalen Ergriffenheit vgl. Cleef-Marten, Susanne: *Gefühle Ausdrücken. Die expressiven Sprechakte*, Göppingen: Kümmerle Verlag 1991, S. 338.

<sup>241</sup> Vgl. Kolmer, Lothar: *Studienbuch Rhetorik*, München u. a.: Schöningh Verlag 2002, S. 89.

<sup>242</sup> Vgl. Dachsel, Rainer, *Pathos* S. 85.



einmal nicht, warum dies ihr passiert. Sie kann nur ihre Verzweiflung darüber ausdrücken und nur Elektra um Hilfe bitten:

Aber diese Träume müssen  
ein Ende haben. Wer sie immer schickt:  
ein jeder Dämon läßt von uns, sobald  
das rechte Blut geflossen ist. (*Elektra* 11-14, S. 80)

Was das kommunikative Verhalten der Königin in dieser Phase betrifft, fällt auf, dass Klytämnestra von ihrem ursprünglichen Handlungsziel immer mehr abgebracht wird, da sie in den meisten Fällen die Fragen Elektras nicht zurückweist, sondern darauf eingeht. Sie lässt sich im Grunde für die Zwecke Elektras einspannen. Von ihrem schlechten körperlichen und seelischen Zustand belastet, verliert sie die Kontrolle und verstrickt sich in einer erschöpfenden Selbstdarstellung. Je mehr Klytämnestra über sich selbst spricht, desto mehr verliert sie den Bezug zur Wirklichkeit; sie vergisst fast, dass auch ihre Tochter anwesend ist, und statt zu ihr zu sprechen, drückt sie ihr Erlebtes, ihr Empfundenes aus. Der Zuschauer wird mit einem Selbstgespräch konfrontiert, das ihn in das Innere der Königin blicken lässt.

Es ist allerdings nicht nur ihre labile Verfassung, die es Klytämnestra nicht erlaubt, mit ihrer Tochter wirklich zu kommunizieren: Wie sich im Verlauf dieser Phase immer deutlicher zeigt, interessiert sie sich nur für ihre Gegenwart, für ihr Überleben. Die Ich-Fokussierung der Königin ist augenfällig. Um sich her nimmt sie nichts wahr, denn ihr Kummer überstrahlt alles. Immer öfter reagiert sie in dieser Phase einfach nicht auf Elektras Anspielungen. Beispielsweise kontert Elektra ganz spitzfindig, konkret auf Klytämnestras Aussage („Mancher / kam um, weil er ins Bad gestiegen ist / zur unrichtigen Stunde.“ *Elektra* 19-21, S. 78) mit einer knappen Frage: „Denkst du da / an meinen Vater?“ (*Elektra* 22-23, S. 78) und stößt damit direkt in den Kern des ganzen Übels. Klytämnestra geht auf diese Replik überhaupt nicht ein, vielmehr spürt sie, dass ihre Tochter sie im Grunde erniedrigt, doch sie weiß auch, dass nur Elektra ihre einzige, ihre letzte Rettung ist. Deswegen tritt sie immer näher zu ihrer Tochter, antwortet zum ersten Mal in diesem Treffen auf Fragen ihrer Tochter und schmeichelt ihr sogar, indem sie sich in eine Bittstellerposition begibt. In Klytämnestras wiederholtem „Ich will“ („aufbäumen will ich mich“ *Elektra* 2, S. 79, „Ich will nicht, dass du mich / so ansiehst.“ *Elektra* 10-11, S. 80) drückt sich ihr rücksichtsloses, ichbezogenes, verzweifelter Wollen aus. Hofmannsthal entzieht ihr durch all die Andeutungen über ihr Verhalten seit Agamemnons Tod und durch die Darstellung ihres Wesens jede Möglichkeit der Entschuldigungen. Bei Sophokles versucht Klytämnestra, ihre Tochter vom Gerechten ihrer Tat zu überzeugen, und stößt auf Elektras Entsetzen und Ablehnung. Im Gegensatz zu ihren antiken Vorläuferinnen sprechen Mutter und Tochter bei Hofmannsthal nicht einmal miteinander, sondern nur zueinander. Beide sind aus unterschiedlichen Gründen unfähig bzw. unwillig, die Sprache zu benutzen, um sich auszusprechen. Aus Worten, die dem Sprecher entgleiten, aus Worten, die unausgesprochen bleiben, aus gestischen und mimischen Gebärden, die dem gesprochenen Wort widersprechen oder es sogar ersetzen, erschließt man die verkrampten und verschlungenen Gedanken- bzw. Gefühlsgänge der Mutter und der Tochter. Bei Hofmannsthal steht nicht die Gerechtigkeit der Taten Klytämnestras und Agamemnons im Mittelpunkt, sondern das egoistische Verlangen, das die Königin zum Vergehen gegen den Gatten trieb.<sup>243</sup> Unverkennbar wird hier im Vergleich zu der zweiten Phase das Ziel, das jede vor Augen hat, noch klarer bzw.

---

<sup>243</sup> Vgl. Nehring, Wolfgang, *Die Tat bei Hofmannsthal* S. 108-109.



noch transparenter. Das, was das Aufeinandertreffen bis jetzt durchzieht, das, was sich unter der Oberfläche ihres Verhaltens, ihrer Worte, verbirgt, und das man schon am Anfang des Mutter-Tochter-Treffens erahnt hat, fängt an, hervorzubrechen.

Die Worte können ihren wahren Sinn nicht länger verdecken, sondern beginnen, ihn aufzudecken, was einem Gelingen des Dialogs diametral entgegensteht. Klytämnestra und Elektra sowie der Zuschauer beginnen etwas zu spüren, von dem sie immer wieder *vage Anspielungen* vernehmen. Das Gespräch in dieser Phase beginnt auf engstem Raum wesentliche Grundmotive zu enthüllen: Elektras Rachelust, Elektras Treue bzw. Identifikation mit dem Schicksal des Vaters, dessen Mord nie in Vergessenheit geraten soll, und Klytämnestras Dekadenz, Lebensdurst, derentwegen sie an Elektras Lippen, an Elektras ganzer Existenz hängen muss. Trotz bzw. wegen der räumlichen Annäherung entsteht ein explosives Konfliktpotenzial. Es bleibt nun zu sehen, ob dies letztlich im weiteren Verlauf der Klytämnestra-Elektra-Auseinandersetzung eskaliert.

### 3.2.4 Vierte Phase

Ab diesem Punkt nimmt die Unterbrechungsfrequenz stark zu, und beide Frauen reden zum ersten Mal in häufigem Wechsel. Es geht um einen Schlagabtausch. Damit geht eine deutliche Tendenz zur Frage-Antwort-Sequenz einher. Eine Antwort Elektras auf die jeweils vorangehende Frage Klytämnestras scheint der Königin zu reichen, und sie geht schnell zur nächsten über. Durch harte Wechsel will sie ihre Tochter bedrängen und zum affektiveren Sprechen führen. Sie will eine Reaktion Elektras provozieren, sie dazu verleiten, impulsiv zu reagieren, zu antworten. Bei jeder Frage-Antwort-Sequenz wird ein „neuer“ Aspekt des gleichen Themas – und zwar zum ersten Mal in einer solchen Intensität von beiden Duellantinnen – berührt. Wie nie zuvor verlangen Klytämnestras und Elektras Worte nach Ergänzungen und weiteren Erläuterungen. Und diese „erlangen“ sie auch. Die Repliken sind auf thematischer Ebene streng kohärent. Die Worte beider Frauen schließen sich dicht – dichter denn je – an die vorangehenden Worte des Gegenübers an. Es setzt eine verbale Auseinandersetzung ein, bei der jedes Mal die Frage Klytämnestras den gleichen Gegenstand („Bräuche“, „Fremder“) oder dessen Antonym mit der entsprechenden Antwort Elektras wieder aufnimmt.<sup>244</sup> Zusätzlich drehen sich beider Reden um das gleiche Subjekt. Elektra antwortet mit einem Argument auf die Frage von Klytämnestra, die sich daraufhin einen neuen Aspekt des Gesamtproblems suchen muss, den Elektra vielleicht auch beantworten kann. Die Situation ist die einer Befragung. Dieses Dialogmuster hat seinen Platz vor allem in einer typischen Verhörszene, was aus der Sicht beider Frauen aus gesehen auch auf ihre augenblickliche Situation passt. Beide wollen, dass die jeweils andere etwas eingesteht: Elektra, scheinbar im Besitz des Wissens, wie Klytämnestra von den Alpträumen erlöst werden kann, soll dieses ihrer Mutter offenbaren und Klytämnestra soll sich zu ihren vergangenen Taten bekennen und dafür bestraft werden.

Doch obwohl beide in der Tat durch die ganze Phase hindurch über die gleichen Themen sprechen, wird nichts Neues aufgedeckt. Es werden die gleichen Worte benutzt, nur, dass in Elektras Mund (durch die Veränderung der syntaktischen Form von Klytämnestras Fragen) stärker ihr allgemeiner, vager Charakter hervortritt. So fragt Klytämnestra „Und wie das Opfer? welche Stunde, / und wo?“ (*Elektra* 13-14,

---

<sup>244</sup> Es geht um typische, doch nicht notwendige und auch nicht unbedingt hinreichende Bedingungen für den Sinnzusammenhang. Vgl. Gansel, Christina u. Jürgens, Frank, *Textlinguistik und Textgrammatik. Eine Einführung*, Tübingen: Vandenhoeck u. Ruprecht Verlag 2007, S. 41.

S. 81), um von Elektra die folgende Antwort zu bekommen „An jedem Ort, zu jeder Stunde des Tages und der Nacht.“ (*Elektra* 16-17, S. 81). Elektras Worte ähneln einer Rätselrede, indem sie die Frage ihrer Mutter – mit den nötigen Änderungen der Pronomen – einfach in Aussage umwandelt, ohne tatsächlich eine Antwort zu geben. Das ganze Schema einer Frage-Antwort-Sequenz wird durch die irreführenden, mehrdeutigen Angaben Elektras in Frage gestellt. Sie wiederholt einfach Klytämnestras Worte, ohne aber wirklich das Opfer oder die nötigen Bräuche zu benennen. Ihre Worte erweisen sich als leer; ohne jeglichen Informationswert.

Diesen Frage-Antwort-Sequenzen liegt jeweils das gleiche Handlungsschema zugrunde: Klytämnestras Strategie besteht darin, das intendierte Thema durch deutungssuchende Fragen zu umkreisen. Klytämnestra versucht, das Gespräch mit Elektra zu steuern und ihm eine Richtung zu geben. Ihre Fragen konzentrieren sich auf das Opfer, die Zeit und den Ort der Opferung, sowie auf denjenigen, der diese Tat zu Ende bringt. Obwohl sich die Redebeiträge von Mutter und Tochter aufeinander beziehen, ist doch herauszulesen, dass es um eine missglückte Kommunikation geht, die sich ewig um zwei Pole dreht: Annäherung-Abweisung.

Die Strategie Elektras wird in ihrer Antworthaltung ganz deutlich sichtbar, erkennt der Leser doch die Phrasenhaftigkeit, die Inhaltsleere ihrer Worte: Einerseits will sie kommunikatives Engagement zeigen und andererseits definitive, klare Antwort vermeiden. Die reaktive Äußerung „Kannst du mich nicht erraten?“ (*Elektra* 2, S. 81) realisiert indirekt – obwohl „frecher“ als je zuvor – die Antwort als Verweigerung. Sie lässt sich nicht festlegen, geht keine Handlungsverpflichtungen ein. Die Repliken Elektras erhalten nun mit aller Deutlichkeit den Charakter der mit Absicht aussparenden Antworten.<sup>245</sup>

Und nur wenige Verse klärt sich auch ihr Ziel weiter auf: „Nein. Diesmal / gehst du nicht auf die Jagd mit Netz und Beil.“ (*Elektra* 20-21, S. 81). Sie will Klytämnestra nicht nur an die Ermordung ihres Mannes erinnern, sondern auch an ihre Mittäterschaft. Das Gruppenbild ist jetzt fast komplett ausgestattet: Klytämnestra in der Nähe ihres Mannes, nicht um ihn zu liebkosten, sondern um ihn mit dem Beil zu töten. Es ist dieses Bild, das in Klytämnestra wächst und ungeheure Formen und Ausmaße anzunehmen droht.

Die Äußerungen Elektras stehen exemplarisch für Hofmannsthals Kalkül, ein Changieren zwischen Benennen-Verschweigen-Verstecken zu gestalten. Das Treffen soll stets in der Schwebelage bleiben. Elektra äußert immer direktere Anspielungen auf Klytämnestras Teilnahme am Mord Agamemnons und auf Klytämnestras eigenen Tod durch einen Fremden. Sie vermeidet allerdings um jeden Preis, dass sie Klytämnestra so sehr aufreizt, dass diese den endgültigen Schlussstrich zieht. Der Rückzug Klytämnestras aus dem Gespräch soll verhindert und ihr „hinunter Kommen“ von ihrer der Realität weit entfernten Position auf dem Thron vorangetrieben werden. Klytämnestra *muss* auf der Textebene näher zu ihrer Tochter kommen, weil sie von ihr ständig gelockt wird. Doch dieser Abstieg muss auch auf der Bühne deutlich gezeigt werden. Die räumliche und dialogische Annäherung ist der Wirkungsintensität Hofmannsthals geschuldet, gelingt es ihm doch dadurch, die Demontage der Königin, dieser einer Göttin ähnlichen Frau, stärker darzustellen bzw. zu veranschaulichen. Je näher sie zu Elektra tritt, desto mehr kommt der Fall vom Thron, das Hinabsteigen in ihre Psyche bzw. das Triebgesteuerte zum Vorschein. Und je näher Hofmannsthal beide Frauen zueinander bringt, desto besser gelingt es ihm, Mutter und Tochter

---

<sup>245</sup> Vgl. Göbbels-Chelius, Annemarie, *Formen mittelbarer Darstellung im dramatischen Werk Hugo von Hofmannsthals* S. 7.

anzugleichen. Keine der beiden kann aus ihrer Haut, sie sind gefangen in ihren Rollen, in ihren Weltbildern geradezu verfestigt, und daher wird keine ihr Ziel wirklich erreichen.

So ist Klytämnestra wieder näher zu Elektra gekommen, nicht um Elektras Wunden zu heilen, nicht um sie um Vergebung zu bitten, nicht um nach Alibis zu suchen. Nicht einmal Elektras Vorwürfe gegen ihren Liebhaber, Ägisth, die sich alle auf seine Männlichkeit richten, regen sie noch auf. Klytämnestra fragt Elektra, ob der Mann, der die Opfer darbringt, Ägisth ist. Elektra antwortet höhnisch: „Ich sagte doch: ein Mann!“ (*Elektra* 27, S. 81). Klytämnestra interessiert sich überhaupt nicht für die Beziehung zu ihm. Das Einzige, was sie will, ist, von Elektra die Lösung ihrer Probleme gesagt zu bekommen. Deswegen nimmt sie alles, was ihre Tochter sagt, in Kauf, um diese nicht wütend zu machen.

Klytämnestra meint zu spüren, dass sie ihrem Ziel immer näher kommt, einen Schritt vor dem lang ersehnten Erlangen des Wissens steht. Die Erwartung Klytämnestras verdichtet sich. Klytämnestra verliert sich nun nicht mehr in langen Monologen, die nach einer Weile einem lauten Mit-sich-selbst-Reden – obwohl potentielle Dialogpartner auf der Bühne sind – ähneln, in denen sie ihre Gedanken bzw. Wahnvorstellungen artikuliert. Hier kehrt sich ihre geistige Abwesenheit in Wissbegier. Das äußert sich in ungeduldig aufgeteilten Sätzen, die mit einem vorwärts treibenden „Also“ („Also wüßtest du, mit welchem / geweihten Tier –“ Elektra 26-27, S. 80) die Ungeduld signalisieren.

Im weiteren Verlauf des Gesprächs verfolgt Klytämnestra also weiter hartnäckig ihr Ziel: Der verzagte Konjunktiv der ersten Frage („Also wüßtest du, mit welchem / geweihten Tier –“ Elektra 26-27, S. 80), mit dem Klytämnestra Unbefangenheit vortäuschen will,<sup>246</sup> wird von einem drängenden Indikativ ersetzt, mit dem Klytämnestra vorantreibend, „hier und jetzt“ Elektra zum Sprechen auffordert. Diese Steigerung zeigt sich auch in den unterschiedlichen Formen von Klytämnestras Fragen:<sup>247</sup> Klytämnestras „Und was für Bräuche?“ (*Elektra* 33, S. 80), „Und wie das Opfer?“ (*Elektra* 13, S. 81), „Die Bräuche sag! Wie brächt’ ich’s dar?“ (*Elektra* 18-19, S. 81), „Wer denn? Wer bringt es dar?“ (*Elektra* 23, S. 81) am Anfang der Stichomythie stellen offene Fragen dar, die ihrem Gegenüber ein breites Spektrum an Antwortmöglichkeiten und sogar die Möglichkeit geben, bis zu einem gewissen Grad das Gespräch in die von ihm gewünschte Richtung zu lenken. Doch Klytämnestras letzte Alternativfrage in dieser Phase „Wer? gib mir Antwort. / Vom Hause jemand? oder muß ein Fremder / herbei?“ (*Elektra* 28-29, S. 81) drückt dann intensiver ihre Verzweiflung aus: Sie hat keine Geduld mehr, sie muss endlich wissen. Daher „schränkt“ sie die Reaktions- bzw. Antwortmöglichkeiten Elektras auf die beiden Möglichkeiten: „vom Hause jemand“ oder „ein Fremder“ ein.<sup>248</sup>

Kurz darauf wird ihr bewusst, dass sie im Grunde keine Antwort bekommen hat und stellt die gleichen Fragen. Wiederum drängt sich der Vergleich mit einem Frage-Antwort-Spiel auf, denn die Fragen stehen untereinander unverbunden da und erwecken den Eindruck eines in viele Ausschnitte zerstückelten Gesprächs, einer in viele Ausschnitte zerteilten geistigen Verfassung Klytämnestras.

Nachdem die Äußerungen Klytämnestras und Elektras (mit überwiegend negativem Ergebnis) auf semantische und kommunikative Kohärenz untersucht worden sind,

<sup>246</sup> Vgl. Ossner, Jakob, *Konvention und Strategie* S. 40-41.

<sup>247</sup> Über die Fragehandlungen und deren Untermuster vgl. Weigand, Edda, *Sprache als Dialog* S. 133.

<sup>248</sup> Für weitere Informationen über die Realisierungsformen des Insistierens, für manche von denen Klytämnestras Fragen in der entsprechenden Phase exemplarisch stehen, vgl. Franke, Wilhelm: *Insistieren. Eine linguistische Analyse*, Göttingen: Kümmerle Verlag 1983, S. 101.

kann eines festgehalten werden: immer deutlicher tritt nun in dieser Phase das Gemeinte hinter dem Gesagten hervor.<sup>249</sup> Die wahren Gefühle, die innere Haltung und die Ziele der Gestalten werden unmerklich *sichtbar*, und aus dem Grund wirken diese intensiver.<sup>250</sup> Der wirkliche Zustand Klytämnestras und Elektras und ihre Beziehung zueinander, so wie sich diese im Verlauf des Gesprächs entwickelt, werden nicht thematisiert, sondern auf eine allmähliche, *eindringliche* Weise in ihrer Gestik und Mimik, in ihrer Positionierung im Raum, in ihren fragmentarischen Antworten und die Abwesenheit jeglicher Kommunikation entblößt.

So offenbart sich in dieser Phase noch deutlicher die schon in den vorangehenden Phasen erahnte Umkehrung der Machtverhältnisse zwischen Klytämnestra und Elektra, sowie ihr seelischer Zustand, indem Elektra anfängt, Klytämnestra ins Wort zu fallen, ihre Worte zu ergänzen und ihre Gedanken zu steuern. Elektra greift in dieser Phase auf das Gespräch ein, dominiert es beinahe schon. Sie versucht nicht mehr, Klytämnestra zu „beruhigen“, und sie lässt sie nicht mehr über ihre Gefühle sprechen, damit sie sich dann erleichtert fühlt.

Allerdings lässt sie Klytämnestra weiterhin glauben, dass sie sich schrittweise der seit langem ersehnten Lösung des Rätsels annähert. Diese aber versinkt nur noch tiefer im Dunkel. Von der mentalen Überlegenheit Elektras überzeugt auch ein Vergleich zwischen dem kommunikativen Gehalt der Fragen Klytämnestras zu diesem Zeitpunkt und Elektras früher gestellten („Träumst du Mutter?“ *Elektra* 78, Vers 8). Diese zielte auf persönliche Belange Klytämnestras ab, und könnten wohl von einer Königin als zu aufdringlich empfunden und entsprechend zurückgewiesen werden; doch Klytämnestra ist ohne Zögern dazu bereit, diese zu beantworten, ihr Inneres in Repliken zu entfalten. Klytämnestras Fragen sind dagegen einfache Auskunftsfragen, die in einem so hohen Grade konventionalisiert sind, dass die Möglichkeit, die Antwort zu verweigern, in der Regel ausgeschlossen ist. Die Tatsache, dass Elektra imstande ist, einen im Grunde negativen Bescheid zu geben, ohne gleichzeitig ihre Kommunikationsverpflichtungen – zumindest eklatant – zu verletzen, deutet auf ihre Macht und ihrer Mutter Ohnmacht hin. Letztere, Opfer ihrer eigenen Ängste, kann für sich selbst nur beanspruchen, dass sie scheinbar nie ohne Antwort bleibt.

Doch je deutlicher Elektra ihren Hass in ihren Repliken vernehmen lässt, desto stärker fühlt man, dass sie von ihrem Hass gefesselt ist, dass sie ihren Redeplan – nachdem er in die Tat umgesetzt wurde – mit immer größerer Schwierigkeit verfolgt. Es fällt ihr nun immer schwerer, ihre Ruhe und Gelassenheit sowie ihre beherrschende Rolle in der Diskussion zu behalten und ihre Ungeduld bezüglich der Ankunft Orests am Ende der vierten Phase zu zügeln, zu verbergen: „Ja, ja ein Fremder. Aber freilich / ist er vom Haus.“ (*Elektra* 32-33, S. 81).

Der in dieser Phase beschriebene innere Vorgang ist auch in der *Körpersprache* sichtbar gemacht. Die innere Bewegung drängt in äußere Bewegungen, in Gebärden hinein. Das seelische ist auch physiologisch ausgedrückt. Es gibt sozusagen das äußere Bild zur inneren Verfasstheit der Personen, wie diese Phase zeigt. Hofmannsthal fasst das Psychische nicht abstrakt in Worte, sondern macht es in den Handlungen (Gestik, Mimik etc.) lebendig – doch dazu an späterer Stelle mehr.

---

<sup>249</sup> Vgl. Göbbels-Chelius, Annemarie, *Formen mittelbarer Darstellung im dramatischen Werk Hugo von Hofmannsthal* S. 6, 89.

<sup>250</sup> Der Zuschauer muss Stufen und Bezüge des dramatischen Geschehens aus den einzelnen Gebärden und Bildern enthüllen, erst dadurch wird ihr eigentlicher Ausdrucksgehalt realisiert. Vgl. ebd., S. 95.



### 3.2.5 Fünfte Phase

Klytämnestra ist von Elektras letzter Replik verwirrt. Die Königin sagt: „Gib mir nicht Rätsel auf.“ (*Elektra* 2, S. 82). Sie fordert von Elektra mehr Klarheit („Elektra, hör mich an.“ *Elektra* 3, S. 82) und beendet damit ihren Gesprächsversuch, der Aspekte des Elternseins thematisiert. Klytämnestra ist davon überzeugt, dass die Vergangenheit einmalig und unwiederbringlich ist und dass sie genau aus diesem Grund schnell vergessen, wenn nicht gar aufgehoben werden kann; so schnell sogar, dass sie sich nicht nur mit ihren Töchtern sondern auch mit ihrem – mit ihren eigenen Händen ermordeten – Mann wieder versöhnen könnte.

Beim genaueren Hinsehen auf die Kohärenz der Worte wird erkennbar, dass die Auseinandersetzung zwischen Klytämnestra und Elektra einem Dialog, wenn auch nur der Form nach, noch überzeugender ähnelt:

Der Bezug zwischen den Worten Klytämnestras und Elektras beschränkt sich nicht nur auf jedes einzelne Replikenpaar, sondern dehnt sich auf weitere aus. Beide Frauen scheinen sich länger denn je zuvor bei einem gemeinsamen Thema aufzuhalten.

Wendet man sich aber dem kommunikativen Sinn von Klytämnestras und Elektras Worten zu, stellt man fest, dass je lauter sich beide auf der Textoberfläche dazu bereit „erklären“, miteinander zu „kommunizieren“ desto stärker ihre Unfähigkeit dazu zum Vorschein kommt. Sie reden aufeinander ein, aber greifen stets die immer gleichen Themenkomplexe wieder auf, von denen sie nicht loskommen. Dieses Wortgefecht intensiviert sich ohne Abschweifen. Das Gespräch geht nicht voran.

Klytämnestras Worten in dieser Phase liegt deutlicher denn je ein bestimmtes Handlungsinteresse zugrunde: von dem Hörer (Elektra) alles Nötige über die Opferung zu erfahren.

Elektras letzten Worte am Ende der vierten Phase, die sich auf den die Opferung Vollbringenden beziehen, kann sie nicht völlig verstehen. So geht Klytämnestra zunächst auf die Sprechhandlung ihres Gegenübers ein, indem sie die aus ihrem Blickwinkel unpräzise Sprechweise Elektras thematisiert bzw. kritisiert. Mit diesem Appell will die Königin nicht ihrer Tochter etwas vorwerfen, sondern sie partnertaktisch geschickt um etwas bitten. Indem sie es vermeidet, Druck auszuüben, ergibt sich für sie auch kein Konfliktpotential. Weiter gibt sie der Unterredung einen intimeren, zärtlicheren Ton mit ihrem „Ich freue mich, / daß ich dich heut einmal nicht störrisch finde.“ (*Elektra* 3-4, S. 82), mit dem sie spontan ein genau zur Situation ihres Sprechens empfundenes Gefühl ausdrückt,<sup>251</sup> was eine doppelte kommunikationsstrategische Funktion hat. Es soll kritikabschwächend wirken und gleichzeitig ihre geäußerte Bitte unterstützen.<sup>252</sup> Klytämnestra glaubt an dieser Stelle, dass sie nur einen ganz kleinen Schritt vor dem steht, wofür sie schon am Anfang des Gesprächs kämpfte: von Elektra das nötige Heilmittel zu bekommen. Angesichts der scheinbaren Nähe des Ziels bzw. der Erlösung von den Qualen ändert sie ihre Taktik; doch tut sie das radikal, hektisch: Nachdem sie ihrer Tochter befohlen hat, ihre Fragen zu beantworten („Von meinen Dienerinnen eine? sag!“ *Elektra* 7, S. 81), bittet sie Elektra um Verständnis, schmeichelt sie sich bei ihr ein. Es ist sogar das erste Mal, dass Klytämnestra ihre Tochter beim Namen nennt. Die Mutter identifiziert und individualisiert ihre Tochter und versucht, den verlorenen Boden wieder gut zu machen, eine emotionale Verbindung herzustellen, die aber scheinhaft bleibt. An der

<sup>251</sup> Vgl. Cleef-Marten, Susanne, *Gefühle Ausdrücken* S. 85.

<sup>252</sup> Vgl. Franke, Wilhelm, *Insistieren* S. 73.



Situation erkennt man die wahren Gefühle, die dahinter stecken. Ihr Versuch, sich mit ihrer Tochter zu versöhnen, kommt zu spät und erst in dem Moment, nachdem ihr klar geworden ist, dass Elektra genau weiß, welches Tier und von wem es geopfert werden muss, damit sie selbst geheilt wird. Ihre egoistischen Motive zeichnen sich deutlich in dieser pseudomütterlichen, versöhnlichen sprachlichen Geste ab. Nach Klytämnestras „Ich freue mich, / daß ich dich heut einmal nicht störrisch finde.“ (*Elektra* 3-4, S. 82) sollte man von Klytämnestra einen Appell an Elektras Vertrauensbereitschaft oder an die intime Verwandtschaftsbeziehung, die zwischen beiden besteht, erwarten.<sup>253</sup> Doch gegen Mitte ihres Redezugs verschwindet jeder Versuch, die Eindringlichkeit ihrer Sprache zu steigern, was Elektra hätte signalisieren können, wie viel ihr an der Beantwortung ihrer Frage gelegen ist. Stattdessen beruft sie sich im Allgemeinen auf das Elternsein und versucht hastig, ihr strenges Verhalten gegenüber ihrer Tochter zu rechtfertigen. Indem sie ihre Strenge als zum Elternsein gehörend darstellt, die persönlichen Probleme also wieder ins Allgemeine überführt, leugnet sie die bösen Absichten.<sup>254</sup> Je mehr sie sich aber rechtfertigt, desto mehr hat sie es nötig sich zu rechtfertigen, und wirkt dadurch in ihren Beteuerungen unglaubwürdig. Statt „anzugreifen“, wehrt sie sich, statt nach Erklärungen zu verlangen, bietet sie ihrer Tochter solche direkt an, was aber im entsprechenden Augenblick irrelevant ist, da die strengen Worte von Elektra bisher überhaupt nicht berührt wurden:

Kein strenges Wort  
ist ganz unwiderruflich, und die Mutter,  
wenn sie schlecht schläft, denkt lieber sich das Kind  
im Ehebett als an der Kette liegen. (*Elektra* 6-9, S. 82)

Das gleiche Bild der um Erklärungen ringenden Königin zeichnet sich auch in der nächsten Replik Klytämnestras ab. Sie fragt Elektra, die leise vor sich hin spricht: „Was murmelst du?“ (*Elektra* 14, S. 82). Eine Antwort erwartet sie allerdings nicht, vielmehr handelt es sich bei dieser Frage um eine indirekte Zurechtweisung Elektras. Die Königin geht wie immer unsicher und ungeduldig auf die Äußerung ihrer Tochter ein und bittet<sup>255</sup> ihre Tochter indirekt um Ruhe. Im weiteren Verlauf ihrer Replik versucht sie, das von ihr kurz vorher gebrauchte Wort „unwiderruflich“ zu konkretisieren. So behauptet sie: „Ich sage, daß kein Ding / unwiderruflich ist.“ (*Elektra* 14-15, S. 82), wodurch sie ihre Weltsicht als etwas, das „so ist“, darstellt. Ihr „Ich sage“ klingt als Gesetz, als königliches Sprechen an. Sie gibt den Eindruck einer mit königlicher Sicherheit ausgesprochenen Weltsicht. Elektras Gemurmel hat Klytämnestra allerdings verunsichert. Sie sieht sich gezwungen, ihre Meinung mit weiteren Argumenten zu stützen. Das tut sie auch. In Form rhetorischer Fragen behauptet sie die Fluidität des Lebens. Durch dieses erneute Nachsetzen, wiederholte Erklären wird aber auch eine gewisse Emphase, ein besonderes Engagement, eine höhere Emotionalität und aus diesem Grund auch Verwundbarkeit seitens der Sprecherin verraten:

<sup>253</sup> Es könnte z. B. stehen: „Mir kannst du doch sagen, wer dieser Mann ist.“ Vgl. ebd., S. 107.

<sup>254</sup> Über die verschiedenen Möglichkeiten die negative Bewertung der eigenen Handlung zu bestreiten vgl. Holly, Werner: *Imagearbeit in Gesprächen. Zur linguistischen Beschreibung des Beziehungsaspekts*, Tübingen: Niemeyer Verlag 1979, S. 64.

<sup>255</sup> Im Falle einer Statusdifferenz zwischen dem Adressaten und dem Empfänger einer Bitte spricht man von einer asymmetrischen Bitte d. h. dass der vom Adressaten erbetene Aufforderungsinhalt eine Handlung ist, zu der nur der Empfänger berechtigt ist. Vgl. Hindelang, Götz: *Auffordern. Die Untertypen des Aufforderns und ihre sprachliche Realisierungsformen*, Göppingen: Kümmerle Verlag 1978, S. 535.

Geht denn nicht alles  
vor unsern Augen über und verwandelt  
sich wie ein Nebel? Und wir selber, wir!  
und unsre Taten! Taten! Wir und Taten! (*Elektra* 15-18, S. 82)

Am Tonfall dieser Aussage, bei der dem Fragesatz mehrere Ausrufesätze folgen, hört man Klytämnestras Hinabsteigen in die Tiefe ihrer Seele. Es folgt eine weitere Frage Klytämnestras („Bin ich denn noch, / die es getan?“ *Elektra* 19-20, S. 82), die auch als „Ich kann doch nicht diejenige sein, die es getan hat“ paraphrasiert werden kann. Bemerkenswert ist, dass Klytämnestra diese von ihr selbst frei im Raum stehen gelassenen Worte zurückweist und sich dadurch unmerklich schuldig an der Ermordung ihres Mannes bekennt:

Und wenn getan! Getan, getan!  
Getan! was wirfst du mir da für ein Wort  
in meine Zähne! (*Elektra* 20-22, S. 82)

Klytämnestra scheint als ob es ihr an voller Verantwortlichkeit und rationaler Distanz mangelt.<sup>256</sup> Bedrängt von Stimmen, dem Wahnsinn nahe, entladen sich ihre Gefühle in stammelnden Ausrufen und Wortfetzen. Kurz darauf scheint Klytämnestra wieder zur Besinnung zu kommen: Sie ergeht sich in kühlen Beschreibungen. Allerdings beschreibt sie gerade die Körperhaltung und die Blickrichtung von Agamemnon, Ägisth und sich selbst kurz vor dem Mord.

Da stand er, von dem  
du immer redest, da stand er und da  
stand ich und dort Ägisth und aus den Augen  
die Blicke trafen sich: [...].  
und dann veränderte  
sich deines Vaters Blick im Sterben so  
langsam und gräßlich [...]. (*Elektra* 22-28, S. 82)

Sie gesteht also erstmals wörtlich, dass sie zur Zeit des Mordes zumindest präsent war: Klytämnestra steigert sich im Verlaufe ihrer Replik immer mehr in ihre eigene Ohnmacht, in ihre eigene Vergangenheit und damit in die Wahrheit hinein. Unvermerkt wird Elektra, wird der Leser, mit dem die ganze Zeit angestrebten Eingeständnis konfrontiert, gerade in einem Moment, wo zu befürchten stand, dass sich Klytämnestra erneut in allgemeine Betrachtungen, die das Leben betreffen, hineinsteigert. Angesichts ihrer eigenen Befangenheit gegenüber bzw. Gefangenheit in ihrer Vergangenheit ist ihre Haltung erstaunlich, gerade auch nachdem sie sich an alles Verdrängte erinnert hat: Ihrer Aussage nach hat ihre grässliche Tat keine Spur in ihrem Leben, in ihrer Seele hinterlassen. Sie sei einfach geschehen und nun vorbei. Nach ihrem Willen ist die Tat weggewischt. Klytämnestras problematische Beziehung zu der Zeit wird später noch detailliert untersucht.

Mit voranschreitender Handlung erkennt man als Leser, dass, was Klytämnestra voller Liebe und Wärme ihrer Tochter am Anfang dieser Phase gesagt hat, unechter wirkt. So tritt, nachdem sie sich von Elektras „Nicht so tüchtig, noch so flink / wie du Axthieb auf Axthieb.“ (*Elektra* 38-39, S. 82) unter Druck gesetzt fühlt, ihre eigentliche Haltung Elektra gegenüber immer mehr zu Tage. Sie scheint wieder völlig

---

<sup>256</sup> Laut Pfister ist der innere Spannungszustand Klytämnestras Merkmal der Spontaneität einer Replik. Vgl. Pfister, Manfred, *Das Drama* S. 190.

in ihrer Rolle als Herrscherin aufzugehen. So weist sie die Worte Elektras barsch zurück: „Davon will ich / nichts hören. Schweig.“ (*Elektra* 1-2, S. 83). Der sanfte Ton ihrer Stimme wird wieder härter, strenger. Bei dieser Stelle erkennt man eine Erneuerung des Schutzbildes nachdem Klytämnestra soviel von sich preisgegeben hat. Diese Rollen bzw. Ebenen – der Herrscherin, der unbedingten Gebieterin, die befiehlt und der „sorgenden“ Mutter – sind in ihr nicht getrennt. Das Bild, das wir bereits zu Anfang hatten, vervollständigt sich immer weiter und wir werden in unserer Lektüre bestätigt, dass wir mit Klytämnestra einer gespaltenen Persönlichkeit gegenüberstehen. In ihr leben zwei verschiedene Menschen und jeder von beiden kämpft darum, wer als Erster an die Oberfläche heraustreten darf und letztlich dann die Oberhand gewinnt.

Ihre Rettung und nicht ihre Beziehung zu ihrer Tochter ist das einzige, was sie interessiert. Ihr Liebesgeständnis ist nur Teil ihres Plans. Somit ändert sie, sobald sie feststellt, dass dieser nicht funktioniert, ihre Taktik. Obwohl sie das implizite Dementi von Elektras Replik „Nein, die dazwischen liegt, die Arbeit, / die tat das Beil allein.“ (*Elektra* 34-35, S. 82) inhaltlich verstanden hat, geht sie überhaupt nicht darauf ein, ob Elektra überhaupt Recht hat: „Wie du die Worte hineinbringst.“ (*Elektra* 36-37, S. 82). Es ist eher Erstaunen bis Unbehagen bzw. Abwehr, die sie dem von Elektra Gesagtem entgegen bringt. Allerdings erweist sich auch der Versuch Elektras, mit ihrer Mutter zu kommunizieren, als Fassade.

In ihrer ersten Replik in dieser Phase greift Elektra nur auf den letzten Satz ihrer Mutter zurück. Sie sagt: „Da geht’s dem Kinde umgekehrt: das dächte / die Mutter lieber tot als in dem Bette.“ (*Elektra* 11-12, S. 82). Weder gehorcht sie der anfänglichen Bitte ihrer Mutter, ihre Rede zu präzisieren, noch bedankt sie sich für die netten Worte ihrer Mutter, die sie selbst betreffen. Sie bietet ihrer Mutter keine Begründung für ihr – von der Mutter thematisiertes – verbessertes Verhalten und kommentiert auch nicht Klytämnestras Aussagen über die Strenge der Kindererziehung. Elektra spricht ihre Mutter nicht direkt an, sondern spricht vor sich hin, als ob Klytämnestra abwesend wäre. Sie ignoriert Klytämnestra, als ob sie eine persona non grata wäre. Sie bleibt auf ihrer Stelle stehen und flüstert. Klytämnestra hat bis jetzt davon nichts mitbekommen: Sie ist zu schwach dafür und Elektra zu geschickt. Sie benutzt die gleichen Worte ihrer Mutter, doch in einer anderen Reihenfolge. Dadurch fühlt sich Klytämnestra ihrer Tochter zwar vertraut, da sie über das Gleiche sprechen. Gleichzeitig aber erweckt Elektra in der Königin auch Zweifel an ihren vorangehenden Aussagen; Elektra hat diesen nicht laut und deutlich zugestimmt. Die Königin fühlt sich nicht nur gestört, sondern zu noch überzeugenderen Erklärungen gezwungen.

Die Worte Elektras in den zwei nächsten Repliken enthalten erstmalig eine explizite Kritik. Von nun an ist sie nicht länger vorsichtig artikuliert. Klytämnestra muss sich nicht fragen, ob Elektra sie eigentlich lobt oder beschimpft – wie bei Klytämnestras Charakterisierung als Göttin –, ob sie sich wirklich an das Vergangene nicht erinnert oder ob sie ihre Mutter daran erinnern will („Denkst du da / an meinen Vater?“ *Elektra* 22-23, S. 78). Ihre Ironie wird immer tödlicher. Es geht um eine Ironie, deren Hintergründigkeit immer leichter bemerkbar und dekodierbar wird. Elektras: „Nein, die dazwischen liegt, die Arbeit, / die tat das Beil allein.“ (*Elektra* 34-35, S. 82) ironisiert und weist damit die Verleugnung jeder Verantwortlichkeit für das Geschehene zurück. Doch dadurch wird im entsprechenden Augenblick, in dem der Mord an die Schwelle von Klytämnestras Bewusstsein tritt, die für die Ironie typische

Hintergründigkeit der Aussage aufgedeckt.<sup>257</sup> Der Gegensatz von Gesagtem und Gemeintem scheint immer offensichtlicher zu werden. Dies zeigt sich in der Gestik und Mimik Elektras, die kurz davor laut Bühnenweisungen „zu Boden“ „wie abwesend“ stiert, was ihre Fixierung auf ihren ermordeten Vater und auf die Rache an der Mörderin ihres Vaters veranschaulicht. Es handelt sich um eine Ironie, in der stark aggressive oder tief kränkende Nebentöne spürbar sind. Elektras anschließende Äußerung: „Nicht so tüchtig, noch so flink / wie du Axthieb auf Axthieb.“ (*Elektra* 38-39, S. 82) droht sich ihre ironische Haltung in einen direkten Vorwurf gegen Klytämnestra zu verwandeln. Man bekommt den Eindruck, dass diese Worte aus dem Munde einer Frau kommen, die schwer zu bremsen ist, deren Gefühle brodeln, wenn nicht gar kurz vor dem Ausbruch stehen. In ihrem Eifer sprudelt es aus ihr heraus, die Vorwürfe häufen sich und nehmen an Heftigkeit zu. Ihre Rede beschränkt sich aber (noch) auf Klytämnestras Teilnahme an Agamemnons Mord. Ihre Gefühle gegenüber Klytämnestra spricht sie (noch) vor sich. Kurz darauf wendet Elektra ihrer Mutter sogar den Rücken zu, vor sich hin sprechend.

Folgendes bleibt festzuhalten:

Die Umkehrung der inneren Gefühle nach Außen und entsprechend des Äußeren nach Innen fährt fort. Immer mehr von dem Schein (Souveränität Klytämnestras und Ohnmacht Elektras), den sich beide gegeben haben, blättert ab, und es kommt noch mehr von dem, was darunter liegt, zum Vorschein. Die grauenvolle Ahnung von Klytämnestras und Elektras Motiven bricht sich Bahn und nimmt immer entsetzlichere Gewissheit an: verzweifelter Lebensdurst und verzweifelte Rachelust.

Erstaunlicherweise stellt man im Voranschreiten der Auseinandersetzung fest, dass die Trennung zwischen dem Täter und dem Opfer nicht so scharf und damit leicht zu treffen ist, wie es auf den ersten Blick scheint. Klytämnestra ähnelt immer mehr Elektra und umgekehrt Elektra ihrer Mutter: Klytämnestra hat ihre Eigenschaft als Herrscherin fast vergessen und steht ihrer Tochter sehr nah, diese um Hilfe bittend. Aber auch Elektra, zunächst ein bloßer Untertan, übernimmt die Rolle und das aggressive Verhalten ihrer Mutter und schafft es, ihre Mutter um den Finger zu wickeln.

Beide haben den Eindruck, dass sie immer näher zu ihrem Ziel gelangen. Für eine Rückkehr ist es zu spät. Beide haben keine andere Wahl, als weiter voranzuschreiten und die Auseinandersetzung zu einem wie auch immer gearteten Ende zu bringen.

### 3.2.6 Sechste Phase

Klytämnestras Worten haftet zum ersten Mal eine mütterliche „Zärtlichkeit“ an, sie träumt von der Hochzeit ihrer Töchter und macht Pläne für ihre gemeinsame Zukunft. Genau in diesem Moment greift Elektra ein. Sie befragt ihre Mutter zu ihren Plänen, die sie für ihren Bruder (Orest) hat. Ein Einwurf, der wie ein illusionsloses, zynisches Echo auf Klytämnestras vorige Worte klingt, die sich auf das „ersehnte“ Glück ihrer „Familie“ bezogen. Der Bruder personifiziert die Ängste Klytämnestras. Es ist die konkrete Furcht vor seinem Kommen, von der Klytämnestra endlich befreit werden will, die aber bis zu diesem Augenblick namenlos geblieben ist. Jetzt ist Elektra an der Reihe, über die Abneigung bzw. die Angst ihrer Mutter gegenüber Orest zu sprechen.

---

<sup>257</sup> Vgl. Groeben, Norbert u. Scheele, Brigitte, *Produktion und Rezeption von Ironie* S. 113. Auf der Seite 33 sind die verschiedenen Arten der ironischen Sprechakte zu finden.

Beim Übergang in diese Phase monologisieren Elektra und Klytämnestra nicht länger, sondern sprechen miteinander. Beide unterhalten sich ausschließlich über ein einziges bzw. gemeinsames Thema: Den Bruder Orest. Niemand will bzw. kann das Gespräch von diesem Thema ablenken. Wie Orest von seiner Mutter behandelt wurde, wird von ihr selbst die ganze Phase hindurch thematisiert.

Zum ersten Mal reagiert der jeweilige Adressat, so wie erwartet bzw. wie von ihm verlangt, gemäß dem kommunikativen Zweck des vorangehenden Sprechakts: Schon in der vierten und fünften Phase gibt es, wie schon gezeigt, erste Anzeichen einer der Form nach annähernden dialogischen Situation. Allerdings passiert es zum Beispiel in der vierten Phase, dass Elektra ihre Mutter unterbricht, ihre Worte ergänzt und ihren Gedankengang steuert, sodass weder der Leser bzw. Zuschauer noch Elektra Klytämnestras kommunikatives Ziel mit Gewissheit erkennen können. Darüber hinaus sind wir in der fünften Phase mit Elektras Verhalten konfrontiert, die zweimal vor sich hin spricht, sodass diesmal Klytämnestra nicht die Möglichkeit hat, die Wirkung ihrer Worte auf Elektra festzustellen und ihrerseits entsprechend zu reagieren.

In der kommunikativen Einheit der sechsten Phase stützt sich jede Replik auf die vorangehenden, und fordert die anschließenden des Gegenübers heraus. Aus jeder Aktion entsteht mehr als je zuvor die entsprechende Reaktion:

Klytämnestra behauptet, dass sie keine Angst vor Orest hat und erklärt, warum sie ihn als Schwachsinnigen bezeichnet. Im Anschluss beschreibt sie seine jetzige Situation. Sie versichert, dass sie alles Nötige unternommen hat, um ihn zu retten. Sie versucht, ihre Tochter davon zu überzeugen, dass, was sie sagt, wirklich der Fall ist.

Durch ihre Reaktion nimmt Elektra die Aussagen ihrer Mutter stillschweigend als wahr an. Sie will nur, dass Klytämnestra ihre Worte (*Elektra* „Wer fürchtet sich vor einem Schwachsinnigen.“) präzisiert (*Elektra*: „Wie?“ *Elektra* 30, S. 83). Dadurch erhält Klytämnestra die Möglichkeit, die Gründe für Orests Lage aus ihrer Perspektive heraus näher auszuführen. Sie lehnt jede Verantwortung in Bezug auf die Konspiration gegen Orest ab und will diese auf jemanden anderen abwälzen, jemanden, den sie allerdings nicht benennen kann.

Es gibt auch Stellen, wo Elektra durch ihr Verhalten die Argumente ihrer Mutter zum Beispiel zu Orests Schwachsinnigkeit („Das Kind war ganz gesund.“ *Elektra* 35, S. 83) entkräftet, was Klytämnestra ihrerseits dazu zwingt, einen Schritt zurück zu gehen und ihre erste verabsolutierende Meinung zu relativieren: Zweimal widerspricht sie mit ihrem „Wer sagt [dir] das?“ (*Elektra* 24, S. 83; 12, S. 84) dem Wahrheitsgehalt von Elektras vorangehenden Vorwürfen nicht, sondern fragt nach dem Ursprung von diesen Gerüchten, was darauf hindeutet, dass sie diesen zustimmt.

Kurz vor dem Ende des Gesprächs wirft Elektra ihrer Mutter explizit vor, dass sie lügt, und droht ihr mit der Ankunft Orests. Klytämnestra leugnet hartnäckig, dass sie Angst vor ihrem Sohn hat, verbietet das weitere Insistieren und versucht dadurch, jegliche weitere Diskussion über dieses heikle Thema abzublocken.

Bisher wurden Dinge angesprochen, die vordergründig betrachtet unpassend erschienen, deren eigentliche Aussage aber in der anscheinenden Nebensächlichkeit versteckt bleibt.<sup>258</sup> In dieser Phase tritt von den Worten Klytämnestras und Elektras – mindestens denjenigen, mit denen sie sich auf Orest beziehen – ihr hintergründiger Sinn zurück. Direkte sachliche Antworten werden nicht mehr umgangen.<sup>259</sup> Kein Wort entgleitet mehr, das auf einen verschwiegenen Gedankengang hindeutet. Die

---

<sup>258</sup> Vgl. Göbbels-Chelius, Annemarie, *Formen mittelbarer Darstellung im dramatischen Werk Hugo von Hofmannsthals* S. 11.

<sup>259</sup> Vgl. ebd., S. 8.



Antworten und die Gebärden verlieren ihren symptomatischen Charakter.<sup>260</sup> Alles beginnt einen klaren Sinn zu bekommen.

Jetzt da sich beide Frauen an einem Thema „festbeißen“ und dies mit aller Härte andiskutieren, zeichnet sich die Tendenz ab, dass sich das Gespräch zum aggressiven Dialog weiterentwickelt. Der Dialog wird zur furchtbaren Waffe, die das Opfer (und den Täter) unaufhaltsam zerstört. Der aggressive Dialog löst das Geschehen aus, beleuchtet das Wesen des Aggressors und motiviert das Ende des Opfers.

So wird erkennbar, dass die erstaunliche Verbesserung des Gesprächs in dieser Phase nur das grundsätzliche Prinzip des Dialogs betrifft und nichts mit Verständigung bzw. Annäherung zu tun hat. Es bedeutet keineswegs die Wiederherstellung von Vertrautheit und Nähe zwischen einer Mutter und ihrer Tochter. Ihre Beziehung zueinander bleibt problematisch. Beide haben gegensätzliche Handlungsintentionen und Gefühle, die vor ihrem Gegenüber nicht länger verborgen werden können. Das tiefer Liegende droht, gewaltiger als je zuvor hervorzubrechen.

Klytämnestra muss sich den Vorwürfen ihrer Tochter entziehen, ohne sich durch Elektras provokative Äußerungen zu emotionalen Handlungen hinreißen zu lassen. Sie versucht ein letztes Mal, das Ereignis emotionssteigernd umzufunktionieren. Ihr Versuch, sich vor Elektra zu rechtfertigen und ein klärendes Wort für ihr Verhalten gegenüber Orest voranzustellen, wird vom Leser und ihrer Tochter durchschaut. Sie will im Verlauf des Gesprächs die wachsende Wut ihrer Tochter bezähmen, die Wunden der Vergangenheit „heilen“, so dass sie sich am Ende von neuem weitgehend unabhängig von früheren Versuchen dem Thema des Opfers annähern kann. Dabei agiert sie nicht, sondern reagiert nur. Sie bleibt in der Defensive. Sie gibt sich Mühe, Ausreden zu finden, Worte, die sie selbst nicht glaubt. Während sie diese ausspricht, schließt sie – so wie es in den Bühnenanweisungen steht (*Elektra* 5, S. 84) – ihre Augen, weil sie (auf der Textebene) Elektras Reaktion auf ihre Lüge schon erahnen kann; weil sie ihren Blick nicht ertragen kann und sich auch nicht durch ihren Blick verraten will. Hofmannsthal signalisiert dem Leser/Zuschauer mit den gesenkten Augenlidern der Königin ihren inneren Verlust. Man muss sich als Leser fragen, ob Klytämnestras Sprechhandlungen einkalkuliert sind oder triebgesteuert bzw. emotional.

Je mehr sie versucht, sich zu rechtfertigen, desto expliziter wird sie von Elektra bloßgestellt, beinahe wörtlich zerrissen. Klytämnestras Aussagen über Orest werden jedes Mal von Elektra als freche Ausreden zurückgewiesen. Das Wohlwollen für den Partner – in diesem Falle Elektra (und Chrysothemis) – wirkt durch Übertreibung unglaubwürdig. Ihre dahinter verborgenen Absichten treten allzu deutlich zutage.

Gleichzeitig erkennt man auch Elektras tiefempfundenen Hass.

Sie prescht aggressiv vor und überrennt ihre Mutter emotional. Sie droht zwar (noch) nicht mit eigener Aggression, aber es wird Klytämnestra eine drohende Gefahr vor Augen gestellt, um ihr Angst einzujagen.<sup>261</sup>

Allein an deinem Zittern seh' ich auch,  
daß er noch lebt. [...] Daß dir das Herz  
verdorrt vor Grauen, weil du weißt: er kommt. (*Elektra* 13-15, S. 84)

Es sind diese letzten Worte, mit denen die grauenvolle Ahnung Klytämnestras, dass Elektra nur mit ihr spielt, zur entsetzlichen Gewissheit wird. Mit diesen letzten

---

<sup>260</sup> Vgl. ebd., S. 93.

<sup>261</sup> Vgl. Kiener, Franz: *Das Wort als Waffe. Zur Psychologie der verbalen Aggression*, Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht Verlag 1983, S. 59.

Worten verschwindet ihre letzte Hoffnung, dass ihr von ihrer Tochter geholfen wird. Klytämnestra erkennt in aller Deutlichkeit, dass sie zum Spielball ihrer Tochter geworden ist. Für Klytämnestra muss es eine desillusionierende und erschütternde Einsicht sein, dass Elektra den Inhalt ihrer Alpträume kennt. Wie früher in den Bühnenanweisungen hingewiesen worden ist, wohnt Klytämnestra mit Ägisth, ihren Töchtern und den Sklaven auf engstem Raum. In den engen Grenzen minimaler Bewegungsspielräume hat keiner eine Möglichkeit auf Privatsphäre. Nicht einmal die Königin.

In plötzlicher Klarheit über Elektras wahren Gefühle ihr gegenüber und auch darüber, dass ihre bisherige Taktik sie kein Stück näher zu der von ihr erhofften Enthüllung über die Heilmittel gegen ihre Träume gebracht hat, wirft sie ihre Maske weg und zeigt ihr wahres Gesicht, ihre wahren Gefühle Elektra gegenüber, die sich seit Beginn des Gesprächs überhaupt nicht verändert haben: Ihre Abneigung, um nicht zu sagen, ihr Hass gegenüber Elektra ist ungebrochen. Das einzige, was sich doch im Verlauf des Gesprächs verändert hat, ist Klytämnestras vordergründiges Verhalten Elektra gegenüber: Zunächst wurde Elektra mit den Worten Klytämnestras als eine „Nessel“, als eine Schlange begriffen, als etwas Unangenehmes, das ihre „Ruhe“ im Palast stört und dessen Existenz die Königin ignorieren will. Nach Elektras ersten Worten ist Klytämnestra auf sie aufmerksam geworden. Sie fängt an, sie als ihren Untertan zu behandeln, der vielleicht nützliche Informationen über die Heilung ihrer „Krankheit“ haben kann, von dem sie aber doch den Abstand halten muss. Je mehr Elektra zu wissen scheint, desto näher kommt Klytämnestra ihr, desto mehr schaut sie diese mit „Zärtlichkeit“ an und erkennt ihre Tochter Elektra. Mit einem Schlag bricht sich ihre mütterliche Fürsorge Bahn. Doch nun, in dieser Phase, wird Elektra erneut zu dem, was sie am Anfang des Gesprächs war: Etwas Verhasstes, das allerdings nicht ganz unnütz ist, das nicht sofort vernichtet werden soll. Zuvor muss Klytämnestra Druck auf sie ausüben, um ihr Ziel zu erreichen. Sie bekennt sich offen zu ihren Motiven. Elektra ist nur ein Mittel zu ihrem Zweck.

So entscheidet sich Klytämnestra dafür, ihre Strategie erneut zu verändern. Noch ist sie nicht dazu bereit, die Waffen niederzulegen. Ihre Verzweiflung ist zu groß, um einfach kampfflos aufzugeben und ihren Plan fallen zu lassen, zumal sie bereits so weit auf Elektra zugegangen ist, die schützenden Wände des Palastes und die abschottende Höhe ihres Thrones verlassend.

Obwohl sie sich bis jetzt in ihre eigene Ohnmacht hineinsteigerte, stellt sie sich kurz vor dem Ende dieser Phase des Gesprächs als eine „allmächtige“ Königin dar, wie sie Elektra am Anfang der Szene beschrieben hat. Sie ist darum bemüht, ihre alte Hoheit und Unantastbarkeit wiederzuerlangen. Sie verfügt über alle Mittel, um das Heilmittel gegen ihre Alpträume in Erfahrung zu bringen:

Ich lebe hier und bin die Herrin. Diener  
hab ich genug, die Tore zu bewachen [...]  
Was du redest,  
das hör' ich nicht einmal. [...]  
Und aus dir bring' ich so oder so das rechte Wort  
Schon an den Tag. [...]  
Sagst du's nicht im Freien, wirst du's an der Kette sagen.  
Sagst du's nicht satt, so sagst du's hungernd. (*Elektra* 20-27, S. 84)

Deutlich erklärt sie ihre Machtposition und bedroht Elektra. Letztlich ist ihr nur eines geblieben, an dem sie sich festhalten kann: ihr Stab, Sinnbild ihrer Gebrechlichkeit aber zugleich auch ihrer königlichen Macht. Mit diesem Wissen, dieser Selbstgewissheit ihrer Machtpositionen gewinnt sie zum ersten Mal die Kraft,

vollständig ihren eigenen Standpunkt, ihre wahren Zwecke, ihre wahren Gefühle zu erklären.

Doch je lauter sie das tut, desto mehr relativiert sie zugleich ihre Worte. Diese wirken immer weniger überzeugt und überzeugend. Sie begibt sich in eine Selbstbehauptung, die gleichzeitig wie eine Selbstverleugnung klingt. Und je tiefer Klytämnestra ihre Selbstauflösung spürt, desto lauter schreit sie ihre Macht heraus, aber ihre Stimme wird immer schwächer, ihre Drohungen immer leerer; sie können Elektra nicht mehr einschüchtern. Sie kann sich zwar äußerlich über geltende Normen, Moral und Gesetze hinwegsetzen, steht innerlich aber längst *nicht* mehr souverän über den Dingen.

Die Umkehrung der Situation schreitet in dieser Phase weiter voran: Ihre Tochter hat endgültig die „Oberhand“ gewonnen und bedroht sie.

Es ist ein unwillkürlicher Verlauf des Gesprächs, dass sich jeweils die Eine in der Rolle der Anderen wiederfindet. Elektra verhält sich bzw. spricht nun, als ob sie die mächtige Königin wäre und Klytämnestra schrumpft zusammen, wie es Elektra am Anfang des Gesprächs gemacht hat.

Doch schaut man genauer hin, kann man nicht mit Gewissheit sagen, wer von beiden die Mächtigere bzw. die Schwächere ist: Klytämnestras Reich scheint ihr zum Kerker und Elektras Kerker zum Königreich geworden zu sein.<sup>262</sup> Elektra baut ihr Dasein auf einen festen Willen auf: Rache für Agamemnons, ihres Vaters, Mord. Es gibt nichts anderes für sie. Aber für Klytämnestra ist nur das Heute wahr. Klytämnestra und Elektra erscheinen als Subjekt und Objekt zugleich, als Verursacher und Opfer ihrer Not. Beide scheinen ihren Gefühlen unterworfen zu sein. Sie verlieren ihre Selbstbeherrschung.

Klytämnestra und Elektra erwecken den Eindruck, sie drücken unmittelbar aus, was sie innerlich bewegt.<sup>263</sup> Der Motor des szenischen Vorgangs ist also nicht der sachliche Inhalt ihrer Worte sondern ihre Gefühle, ihre innere Erregung, ihre Leidenschaften, das Pathos.<sup>264</sup> Die Gefühle treiben das Treffen voran und konditionieren es. Im Gespräch drückt sich das zunehmende Sprachversagen aus. Am Ende dieses Kapitels wird dieser Punkt wieder aufgegriffen.

Trotz der oberflächlichen Unterschiede, die das sprachliche Verhalten betreffen, bindet es beide, Mutter und Tochter, in dieselbe Logik bezüglich der Benutzung der Sprache ein. Für beide ist bis zu dieser Stelle die Sprache bzw. die wörtliche Gewalt das einzige Mittel, über das sie verfügen, um ihre (unterschiedliche Art von) Macht zu deklarieren, um überhaupt Einfluss auf ihr Gegenüber auszuüben. Die sind Menschen und ihnen steht nur die Sprache zur Verfügung. Sie haben sich von dem Tierischen entfernt sodass sie nicht einfach aufeinander losgehen können. Hofmannsthal sagt dazu: „Tiere haben mit dem Menschen das Werk gemeinsam, aber die Rede und die Tat, diese beiden Magieen sind dem Menschen vorbehalten.“ (*Aufzeichnungen und Tagebücher* 195).

Es bleibt nun in der letzten Phase zu sehen, ob ihnen die Sprache genügt, um ihr Inneres bloßzulegen.

---

<sup>262</sup> Vgl. Scherb, Gertrude: *Dialoge bei Hugo von Hofmannsthal und Hermann Bahr* (Diss.), Wien: 1947, S. 92.

<sup>263</sup> Vgl. Steingruber, Elisabeth, *Hugo von Hofmannsthals sophokleische Dramen* S. 59.

<sup>264</sup> Vgl. Göbbels-Chelius, Annemarie, *Formen mittelbarer Darstellung im dramatischen Werk Hugo von Hofmannsthals* S. 78, 89.

### 3.2.7 Siebte Phase

Diesen Moment, in dem Klytämnestra dabei ist, sich wieder zu ihrem Herrschaftsgebaren zurückzufinden, wählt Elektra, um ihre Mutter wie eine Hyäne mit einem Vorwärts-Sprung anzugreifen. In animalischer Lust malt Elektra ihrer Mutter aus, dass sie als Opfertier bluten muss, wenn sie von den Träumen befreit werden will. Aber noch hat Elektras Boshaftigkeit ihren Höhepunkt nicht erreicht. Sie greift ihre Mutter körperlich und wörtlich an, um die Oberflächlichkeit, Zerbrechlichkeit ihrer Macht zu beweisen. Doch damit nicht genug. Als das Böse mit Elektras zweiter Vision seinen Höhepunkt zu erreichen scheint, taucht eine Dienerin auf und bringt Klytämnestra die Nachricht vom Tode Orests in der Fremde. Die Botschaft erlöst sie vom schmerzhaften Druck des drohenden Schicksals. Es gibt kein Zeichen von Leid über ihren Verlust; sie triumphiert über Elektra dank des Todes ihres einzigen Thron-Nachfolgers, ihres einzigen Sohnes. Die ständigen Anreden Klytämnestras mit „Mutter“ müssen hier ironisch klingen.

Beide Frauen stehen tatsächlich, auf der Bühne näher als je zuvor beieinander, doch gerade dadurch wird die ganze Tiefe des Abgrunds der Gefühle, die diese beiden trennen, sichtbar: Für jede ist ihr Gegenüber nur das Mittel zu einem bestimmten Zweck. Der Plan beider Frauen betrifft die Zerstückelung des Gegenübers; beide wollen aus der Existenz des anderen „Lebenskraft“ saugen. Jede ist mit ihrem Gegenüber zusammen geschmiedet und kann von ihm nicht loskommen. Klytämnestra braucht ihre Tochter, um von den Alpträumen befreit zu werden und Elektra braucht ihre Mutter, um weiterzuleben: Der Hass gegen ihre Mutter ist ihr einziger Lebensinhalt.<sup>265</sup>

Der Schleier, der über ihren eigentlichen Zielen und Motiven, die beide Frauen den ganzen Dialog über getrieben und ihr Verhalten determiniert haben, lag, ist weggerissen:

Elektra möchte ihre Mutter nicht nur an ihre Beteiligung am Mord ihres Mannes erinnern, sondern die Vaternörderin auch grausam erniedrigen. Sie will Klytämnestra davon überzeugen, dass sie ausschliesslich mit ihrer Tochter Hilfe den bösen Dämon, der sie quält, loswerden kann. In Wahrheit liegt ihrer Strategie das Ziel zugrunde, Klytämnestra zu einer detaillierten Selbstdarstellung zu bewegen, mit der sie ihre ohnehin spärlichen Kräfte verbraucht. Und genau in dem Moment, in dem Klytämnestra ihre „Allmacht“, die sie im Gespräch längst verloren hat, erklärt, macht Elektra ihrer Mutter begreiflich, dass es keinen Weg für sie gibt, sich von den Gewissensqualen zu befreien und der Rache ihres Sohnes zu entfliehen. Elektra erniedrigt ihre Mutter so tief, weil sich Klytämnestras „feste“ Überzeugung, dass sie sich über Elektra einfach hinwegsetzen könnte, als etwas Utopisches erweist. Sie will, dass die seelische Schwäche ihrer Mutter den absoluten Tiefpunkt erreicht. Ihre Mutter soll am eigenen Leib in der grauenhaften Vision ihrer Tochter ihre eigene Ermordung von Orest im Voraus erleben. Und Klytämnestra ihrerseits will sich nur von den Alpträumen befreien und überleben. Sie ist sich selbst wichtiger als ihre Kinder.

Das ganze Böse, das zwischen den Zeilen herumschlich und lauerte, bricht mit einem Mal hervor. Es ist alles verwirklicht, wonach Hofmannsthal in *Elektra* strebte: „den Elektrastoff [...] aus einem Gegenstand des Bildungsinteresses zu einem Gegenstand

---

<sup>265</sup> Vgl. Steingruber, Elisabeth, *Hugo von Hofmannsthals sophokleische Dramen* S. 84.

der Emotion zu machen.“<sup>266</sup> Damit präsentiert Hofmannsthal dem Bildungsbürger seiner Zeit, dem der Stoff rund um den Atridenfluch vertraut sein dürfte, eine vollkommen neue, andere Elektra und natürlich Klytämnestra, die den Zuschauer emotional herausfordert.

Zwischen beiden gibt es nur bodenlosen Hass. Beiden Frauen sind zwar schon am Anfang des Gesprächs ihre eigenen Gefühle für ihr Gegenüber und die Gefühle ihres Gegenübers für sie bewusst. Allerdings entdecken sowohl sie als auch der Zuschauer/Leser kurz vor dem Ende ihres Nebeneinanderbestehens neue Abgründe des Hasses in ihnen und ihrem Gegenüber: Eine Mutter kann mit der Nachricht über den Tod ihres Sohnes triumphieren. Auch der Hass einer Tochter gegen ihre Mutter kann so weit getrieben sein, dass sie wie ein blutrünstiges Tier wahllos sein Opfer reißen will.

Die Wirklichkeit bricht so furchtbar über beide herein, dass ihnen die Sprache versagt. Aber die Erregung verlangt nach Ausdruck. Und in diesem Moment, in dem beide kurz davor stehen, ihre wahren Gefühle und Ziele *auszusprechen*, ist der Moment der *Körpersprache* gekommen. Alles was verbal vorgetragen wurde, wird in dieser Phase in das gestische Spiel miteingebunden. Jetzt, wo es keiner Worte mehr bedarf, da das Gespräch in eine Sackgasse geraten ist und sich die Wortgewalt als ungenügend erweist, greift jede der beiden Frauen ausschließlich auf das Körperliche zurück. Die Körpersprache ergänzt bzw. unterstreicht nicht länger die Worte, sondern hat diese komplett ersetzt. Die Sprache der Worte verstummt.

So heißt es in den Bühnenanweisungen, dass Elektra katzenartig „mit einem Sprung aus dem Dunkel auf sie zu“, immer näher zu Klytämnestra kommt. Klytämnestra hat Angst, dass Elektra ganz nah an sie herankommt, sie „will ins Haus“, aber „Elektra zerrt sie am Gewand nach vorn“. Klytämnestra versucht, „gegen die Mauer zurückzuweichen“, aber „der Stock entfällt ihren zitternden Händen.“ Nachdem Elektra ihre Vision vor ihrer Mutter laut herausgeschrien hat, bleiben beide schweigend stehen. Mutter und Tochter „stehen einander [...] Aug’ in Aug’“ (*Elektra* 36-37, S. 86). In diesem einen Blick der, „grässlich vor Angst“ atmenden Klytämnestra auf die „in wildeste Trunkenheit“ geratene Elektra, der sich mit der Nachricht über Orests Tod in einen Triumphblick verwandelt, offenbart sich in seiner ganzen Tiefe, was sich während des Dialogs zwischen den Gestalten ankündigte:<sup>267</sup> der einen Lebensdurst und der anderen Rachelust.

Mit diesem Hineindrängen der Körpersprache in die Szene ist die Unmöglichkeit einer Versöhnung während dieses Treffens absolut, endgültig gesetzt. Es geht um zwei Raubtiere, die sich ungehemmt gegenseitig angreifen und um die Macht ringen. Da, „wo die Sprache verstummt, beginnt das Tierische“<sup>268</sup> oder auch, aus einem anderen Blickwinkel, das tief Menschliche: das Triebhaft-Seelische.

Nach Hofmannsthals Gestaltungswillen bleibt die Erregung der Gebärdensprache überlassen, die als Mittel zur Intensivierung der Darstellung des Innenlebens dient.<sup>269</sup> Schon ein Satz Klytämnestras oder Elektras wie „Ich hasse dich“

---

<sup>266</sup> Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: „Das Spiel vor der Menge“, in: ders.: *Prosa III*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1952 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 3), S. 60-66; hier S. 61.

<sup>267</sup> „Wie viel auch immer Hofmannsthal in dieser fortan gesuchten Sprache zu sagen beschieden sei: nie ist er mehr Dichter als in solchem Augenblick des Verstummens“. Vgl. Kommerell, Max: *Hugo von Hofmannsthal. Eine Rede*, Frankfurt a. M.: Klostermann Verlag 1931, S. 19.

<sup>268</sup> Vgl. Wittmann, Lothar, *Sprachthematik und dramatische Form im Werke Hofmannsthals* S. 75.

<sup>269</sup> Vgl. Baumann, Gerhart, „Hugo von Hofmannsthal: Elektra“ S. 291. Vgl. Fiedler, Leonhard: „Theater als Kollaboration. Drama und Regie im gemeinsamen Werk von Hugo von Hofmannsthal und



wäre genug, um von der Affektspannung zu entlasten, auf Bekanntes zurückzuführen und die Erschütterung in eine Reihe ähnlicher Erfahrungen einzufügen. Doch hier scheinen beide von etwas „Neuem“ erschüttert, worüber aber nicht reflektiert wird. Es ist unmöglich, das Neue mit Hilfe von Vergleichen zum Vertrauten zu machen.<sup>270</sup>

Hofmannsthal sucht dort, wo er innere existentielle Befindlichkeit zu gestalten hat, ein anderes Mittel als die Wort-Sprache anzuwenden. Er lässt beide verstummen und greift auf die Sprache der Körperlichkeit zurück. Beide Frauen finden zwar keine Worte „und doch geht das stumme Geschehen weiter in lastendem, schier endlosem Schweigen“<sup>271</sup>. Gegen Ende der Klytämnestra-Elektra Auseinandersetzung hat die Gestik und Mimik die Sprache quantitativ und qualitativ fast verdrängt. Und es ist dieses nicht Aussprechen-Können bzw. –Wollen, das die Tiefe und die Glaubwürdigkeit der Gefühle zeigt.

Die Gefühle werden von Hofmannsthal nicht zerredet, sondern mimisch, pantomimisch auf der Bühne herausgearbeitet. Er neigt dazu, in Situationen etwas zu zeigen, statt es „durch die deutende Rede oder die genaue Zeichnung des einzelnen Charakters dem Zuschauer zugänglich zu machen“<sup>272</sup>. Hofmannsthal äußert sich folgendermaßen dazu:

Ich liebe es nicht, wenn das Drama sich auf der dialektischen Ebene bewegt. Ich misstraue dem Zweckvollen Gespräch als einem Vehikel des Dramatischen. Ich scheue die Worte; sie bringen uns um das Beste [...]. Aber der Dichter hat doch nichts anderes, um seine Figuren zur Existenz zu bringen, als daß er sie reden lässt [...]. Gewiß die Worte ja. Aber nicht die zweckhafte, ausgeklügelte Rede [...]. Ich behaupte, ein Dichter hat die Wahl, Reden zu schaffen, oder Gestalten! Das ist mir zu paradox! Der Dichter hat doch kein anderes Kunstmittel als die Rede [...]. Doch er hat andere; die geheimsten, kostbarsten, wenigst bekannten – die einzig wirksamen. Er ist zu allem fähig, wenn er darauf verzichtet, dass seine Figuren durch direkte Mitteilung ihre Existenz beglaubigen sollen. [...] Was sind das für Kunstmittel? [...] Er kann vermöge der Erfindung seiner Handlung etwas übermitteln, ohne es mitzuteilen. Er kann etwas im Zuhörer leben machen, ohne dass der Zuhörer ahnt, auf welchem Wege ihm dies zugekommen ist [...] Wie ich die Handlung führe, die Motive verstricke, das Verborgene anklingen lasse, das Angeklungene wieder verschwinden – durch Ähnlichkeit der Gestalten, durch Analogien der Situation – durch den Tonfall, der oft mehr sagt als die Worte.<sup>273</sup>

Er fasst das psychische nicht abstrakt in Worte, sondern macht es in den Handlungen (Gestik, Mimik) lebendig, was zur unmittelbaren Veranschaulichung des hinter dem Gesagten Hervortretenden dient. Die Entblößung der Königin und der Königstochter wird nicht thematisiert, sondern in der Positionierung im Raum, in der Struktur des Dialogs, in der Verteilung der Rede beider Figuren sowie in den Lichtverhältnissen widerspiegelt.

---

Max Reinhardt“, in: *Modern Austrian Literature. A journal devoted to the study of Austrian literature* 7 (1974), H. 1/2, S. 185-208; hier S. 194.

<sup>270</sup> Vgl. Dachselt, Reiner, *Pathos* S. 255.

<sup>271</sup> Vgl. Fiedler, Leonard, „Theater als Kollaboration“ S. 192.

<sup>272</sup> Vgl. Naumann, Walter: „Die Form des Dramas bei Grillparzer und Hofmannsthal“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 33 (1959), S. 20-38; hier S. 27.

<sup>273</sup> Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: „Die ägyptische Helena“, in: ders.: *Prosa IV*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1980 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd.4), S. 441-461; hier S. 457-458.

Im stummen Dastehen kommt Elektra Klytämnestra als ein Spiegelbild ihres Selbst in den Sinn.<sup>274</sup>

Je weiter Klytämnestra in der Erkenntnis ihres Wesens vordringt, desto mehr muss sie einsehen, dass ihre Tochter, so wie sie selbst bis ins Mark vergiftet ist. Je mehr Elektra spricht, desto tiefer dringt sie als zerstörerische Kraft in die Seele der Mutter ein und begibt sie sich auf eine Stufe mit ihrer Mutter. Sie gerät zum ersten Mal in diesem Treffen mit Klytämnestra in ein Delirium – ähnlich Klytämnestras Rede –, in dem sich ihr Hass als Wahnsinn offenbart. Man stellt fest, dass sie sich fortschreitend zu der ihr verhassten Mutter, zu der Täterin verwandelt hat. Und Elektra sieht in der Dekadenz ihrer Mutter sich selbst.

Die an dieser Stelle drängende Frage, wer der Gewinner dieses Kampfs mit Worten ist, kann keine Antwort erhalten. Weder das Gespräch noch die Körpersprache haben zur Klärung dieses Sachverhalts beigetragen. Ihre am Anfang des Gesprächs zugeschriebene Macht erweist sich als Fassade. Elektras ganze Existenz kreist um den Rachegedanken. Sie identifiziert sich mit dem Schicksal ihres Vaters. Dadurch hat sie jeglichen Genuss aus ihrem Leben ausgeschlossen. Klytämnestra hingegen hat das Leben mit all seinen Verlockungen genossen. Allerdings versucht sie, den von ihr begangenen Gattenmord ungeschehen zu machen. Sie befindet sich in der Schwebelage, weder in der Vergangenheit noch in der Zukunft, wo die Sühne für den Frevel droht. Für sich selbst beansprucht sie folgerichtig nichts Langfristiges; nur die unmittelbare Gegenwart. Dies verrät, dass beide Frauen einen gestörten Lebensrhythmus, eine gestörte Beziehung zu sich selbst haben.

Je mehr sich im Verlauf des Klytämnestra-Elektra-Treffens die äußeren Bedingungen des Gesprächs und auch die intradialogische Verknüpfung im Wechsel von Sprecher und Hörer verbessern, desto mehr enthüllt sich die Oberflächlichkeit dieser Mutter-Tochter-Annäherung. Diese Scheinhaftigkeit zeigt sich gleichzeitig auch auf der kommunikativen Ebene. Die fortschreitende Tendenz zur stark ausgeprägten Dialoghaftigkeit zeigt nur deutlicher, wie unfähig bzw. unwillig beide Frauen zu einer wirklichen Verständigung sind. Die Verständnissicherung entlarvt sich als Manipulation, das Hilfsangebot als Kriegserklärung, die Selbstbehauptung als Selbstverleugnung. Wie diese Demaskierung im Einzelnen vonstatten geht, wie der Hass, der schon, wie bereits angedeutet, am Anfang vorgeprägt ist, sich fortschreitend von Phase zu Phase entlädt, wurde in der Einzelanalyse offen gelegt.

Die Funktion des gesamten Klytämnestra-Elektra-Dialogs ist aus Lesersicht der Ausdruck mit allen Mitteln des Triebhaften, der unterdrückten Ängste und Wünsche, des Tiefmenschlichen.<sup>275</sup> Das Ergebnis ist Schweigen, Enthüllung des Abgrunds der Gefühle. Je leidenschaftlicher das Gespräch geführt wird, desto mehr enthüllt sich der Hass beider Frauen füreinander. Hier „waltet kein Kampf zwischen Gesetz und Leidenschaft, sondern nur die Leidenschaft“,<sup>276</sup> und zwar die Äußerungsformen der rohen nicht zu bezähmenden menschlichen Natur. Die Atmosphäre, in die die gesamte Szene, das gesamte Stück getaucht ist, ist die eines unberechenbaren Terrors, den die Vergangenheit ausgelöst hat und dessen Tiefpunkt in einem stummen Augenblick der Gegenwart explosiv gezeigt wird.

Man hat mit einer privaten Interaktion zwischen zwei Familienmitgliedern zu tun, die ihre Beziehung (mit Absicht oder nicht) definieren. In zunehmendem Maße

---

<sup>274</sup> Vgl. Rey, William-Henry: *Weltentzweiung und Weltversöhnung in Hofmannsthals griechischen Dramen*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1962, S. 80. Vgl. Pickerodt, Gerhart, *Hofmannsthals Dramen* S. 163.

<sup>275</sup> Vgl. Schäfer, Rudolf, *Hugo von Hofmannsthals „Arabella“* S. 240.

<sup>276</sup> Vgl. Dachselt, Reiner, *Pathos* S. 218.

beeinflussen daher Gefühle die Handlungsintention, was statt einer Versöhnung miteinander ein Aufbrechen latenter Konflikte zur Folge hat.

In dem Moment, in dem die Masken beider Frauen vorbehaltlos weggeworfen sind, in dem vor jeder die Wirklichkeit bzw. ihre zukünftige Wirklichkeit – als beschlossen bzw. schicksalhaft liegende –, beider Tod, in ihrer ganzen Nacktheit steht, tritt eigentlich das Leben beider Frauen hervor, enthüllt sich ihr wahres Wesen. Es vollzieht sich eine Bloßstellung ohnegleichen. Man blickt ins Innerste. Die Menschen sind – so formuliert der Dichter überspitzt – „nichts als das Lackmuspapier, das rot oder blau reagiert.“<sup>277</sup>

## 4. Das tiefe Eindringen in Klytämnestras Wesen

### 4.1 Problemstellung, Ansatz und Methode dieser Personenanalyse

Im vorangegangenen Kapitel dieser Arbeit wurden sowohl die Entwicklung des Klytämnestra-Elektra-Aufeinandertreffens untersucht als auch die fortschreitende Enthüllung der wahren Ziele und Gefühle nachvollzogen.

Um Klytämnestras Wesen noch transparenter zu machen, die Analyseergebnisse der vorhergehenden Phaseninterpretation zu untermauern und zu stützen, stehen des Weiteren nun in vier einzelnen Kapiteln das Aussehen, die Gestik bzw. die Mimik, der Redehalt und die Redeart Klytämnestras im Mittelpunkt der Analyse. Die Ergebnisse dieser Analyse sollen im letzten Kapitel der vorliegenden Arbeit als Ausgangs- bzw. Bezugspunkt für die Formulierung der charakteristischen Fragen dienen, die das Verhältnis Klytämnestras zu ihrer Entstehungszeit bestimmen sollen.

### 4.2 Der *Auftritt*<sup>278</sup> Klytämnestras

#### 4.2.1 Bühnenbild, Dekoration, Kostümierung und Lichtregie

Es sind die „äußere Welt“, in der Klytämnestra agiert, sowie das Kostüm, mit dem Klytämnestra von ihrem Schöpfer ausgestattet ist, die zunächst unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen:

Wie in dem Aufsatz *Szenische Vorschriften zu „Elektra“* beschrieben ist, lebt die Atridenkönigin an einem geheimnisvollen Ort, der nicht so genau bezeichnet ist und der irgendwo im Orient liegt (*Szenische Vorschriften zu „Elektra“* 95); ein Ort, der noch nicht einmal einen Namen trägt, ein lichtloses Schattenreich. Das Bühnenbild ist spärlich, fast nackt und ihm „fehlen vollständig jene Säulen, jene breiten Treppenstufen, alle jene antikisierenden Banalitäten“ (*Szenische Vorschriften zu „Elektra“* 95). Im Hinterhof ist außer der hinteren Fassade des Palasts, der eher einem Stadthaus und nicht einem „conventionellen Tempel oder Palast“ ähnelt, und den Sklavenwohnungen mit den unregelmäßigen Fensteröffnungen nur ein Brunnen zu sehen (*Szenische Vorschriften zu „Elektra“* 95-96). Klytämnestras Königreich scheint

<sup>277</sup> Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: „Über Charaktere im Roman und im Drama“, in: ders.: *Prosa II*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1951 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 2), S. 38-56; hier S. 44.

<sup>278</sup> Laut Manfred Pfister ist eine dramatische Figur explizit und implizit dargestellt. Die zweite Darstellungsart ist in die sprachliche und außersprachliche Charakterisierung unterteilt. Zu der letzteren gehören die *Kostüme*, die *Requisiten*, der *Schauplatz*, die *Physiognomie* und *Mimik* sowie die *Statur* und *Gestik*. Vgl. Pfister, Manfred, *Das Drama* S. 252.

andernorts als zu Mykene zu sein, ihr Wesen ist entfernt von der Antike und sie selbst zeitlich und örtlich unbestimmt, so als bewege sie sich im Niemandsland.

Neben dem Bühnenbild sind es auch die Kostüme, die die Erzeugung dieser besonderen Atmosphäre unterstützen, weil durch diese gleichfalls jedes „falsche Antikisieren“ sowie jede „ethnographische Tendenz“ (*Szenische Vorschriften zu „Elektra“* 97) ausgeschlossen ist. Klytämnestras scharlachrotes Gewand, ebenso wie das Elektras, soll nach Hofmannsthals Bestimmung „an die Stimmung orientalischer Märchen, anklingen, aber in finsternen, wenn auch keineswegs toten Farben.“ (*Szenische Vorschriften zu „Elektra“* 98). Klytämnestras Herkunft wird so in eine vage mythologische Vorzeit versetzt, deren geheimnisumwitterter Ruhm den Assoziationsraum für eine Geschichte voller Wunder, Sagen und Geister der Vergangenheit schafft.<sup>279</sup>

Beschrieben werden kann sie als eine meist betörende Frau von auffällender Sinnlichkeit, als eine dämonische Verführerin.<sup>280</sup> Gemäß den Bühnenanweisungen ist ihr Körper um 1900 mit Edelsteinen bedeckt, was eine Faszination auf die Zuschauer ausüben muss. Ihr rotes Kleid erscheint unter dem Licht der Fackel, die ihre Dienerinnen tragen, noch beeindruckender, atemberaubend: Das Zwielflicht der schleichenden Dämmerung verschlingt alle Farben – beispielsweise aus den violetten oder dunkelgrünen Gewändern von Klytämnestras Vertrauten – und reduziert sie auf ihre Helldunkelwerte.<sup>281</sup> In der Farblehre ist die einzige Farbe, die unter solchen Umständen glüht, die rote.<sup>282</sup> Jeder Andere in der Nähe der Königin „verschwindet“. Sie zieht alle Blicke auf sich und lässt keinen Raum für jemanden neben sich bzw. lässt die anderen unbedeutend erscheinen.

Dieses auffällige rote Gewand ähnelt den glänzenden, purpurgefärbten Mänteln der Antike.<sup>283</sup> Wie es sich in mehreren Beispielen bei Homer nachweisen lässt,<sup>284</sup> ist der aus kostbaren Leinen purpurgefärbte Mantel als solcher immer ein Zeichen von Macht und Reichtum. Diese Farbe, die üblicherweise bei Homer auch in der Umgebung von Körperschönheit auftritt (*Odyssee* η 82-86), bestimmt die weitere Handlung durch die Taten ihres Trägers.<sup>285</sup> Dieser ist immer ein Mann und niemals eine Frau. Nunmehr trägt Hofmannsthals Klytämnestra, eine Frau, den purpurgefärbten Mantel, den bei Homer Agamemnon zum Lagerplatz eilend in der großen Hand hält (*Ilias* β 217-227). Insofern man die antike Literatur mitreflektiert, darf man von diesem Purpurträger bzw. Purpurträgerin soziale Vorzüglichkeit, Kraft, eine Aura von heroischen geistigen und körperlichen Eigenschaften erwarten.

Klytämnestra gegenüber steht die farblose, lumpentragende Elektra. Dieser schon rein äußerliche Kontrast rückt Klytämnestras Macht noch stärker in den Vordergrund. Ihre Erscheinung ist durch die Gegenüberstellung mit ihrer erbärmlich gekleideten Tochter

<sup>279</sup> Vgl. Hilmes, Carola: *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1990, S. 234.

<sup>280</sup> Vgl. ebd., S. 201.

<sup>281</sup> Vgl. Schneider, Sabine, *Verheißung der Bilder* S. 362-363.

<sup>282</sup> Vgl. Frieling, Heinrich: *Die Sprache der Farben. Vom Wesen des Lichts und der Farben in Natur und Kunst*, München u. Berlin: Oldenbourg Verlag 1939, S. 40-41.

<sup>283</sup> Der Begriff „porphyreos“ (πορφύρεος=purpurrot) bezeichnet bei Kleidern nicht nur die kostbare, aus tausenden von Schnecken gewonnene Purpurfarbe, sondern das auffällende Rot von Gewebe, sei es nun mit Purpur, Lackmus oder sonst wie gefärbt. Vgl. Gage, John: *Kulturgeschichte der Farbe von der Antike bis zur Gegenwart*, übers. v. Magda Moses u. Brad Opstelten, Ravensburg: Maier Verlag 1993, S. 55.

<sup>284</sup> Charakteristisch ist das aus dem 10. Buch der *Ilias* stammende Beispiel.

<sup>285</sup> Die darstellende griechische Kunst kümmert sich fast ausschließlich um Personen, denen sie gern mit Hilfe der Kostüme ihre Rolle im Geschehen zuordnet. Vgl. Stulz, Heinke: *Die Farbe Purpur im frühen Griechentum*, Stuttgart: Teubner Verlag 1990, S. 96-120.



zur Imago erhoben, zu einem Bild der absoluten Macht. Diese Darstellung erfährt ihre Steigerung mit dem Stock bzw. Stab Klytämnestras: Es handelt sich um das weit verbreitete Zeichen der Allmacht eines Königs.<sup>286</sup> Dieses Requisit weist auf die wichtigsten Eigenschaften der Klytämnestra-Figur sowie auf ihre soziale Stellung und Werthaltung hin, die alle in ihrem Verhalten Ausdruck finden: Diese Frau (und Mutter) muss zur Herrschaft gelangt sein, nachdem sie einem (ihrem) Mann (und Vater ihrer Kinder) durch List oder Gewalt den Stab entrissen hat. Für die Erhaltung ihrer Macht muss sie noch härtere, unmenschliche Methoden anwenden, denn was mit Gewalt gewonnen ist, kann nur mit Gewalt erhalten werden.

Hinter dieser Fassade Klytämnestras, die im Prinzip die Macht schlechthin ist, kommt ihr Innerstes zum Vorschein. Ihre Machterklärung ist ebenso wie der Stock nur eine Stütze für sie. Klytämnestras wahres Wesen gut versteckt unter ihrem prachtvollen Auftreten und dem Farbenprunk ihrer eigenen und ihrer Vertrauten Kleidung ist ganz entstellt und erschreckend.

Dem Zuschauer bzw. Leser ist nur „das Maskenhafte eines mit Edelsteinen geschmückten Körpers“<sup>287</sup> dargestellt. Eindeutig offenbaren diese atemberaubenden und funkelnden Schmuckstücke in einer den Gesichtssinn stimulierenden Weise die „Nacktheit“ bzw. die Leblosigkeit ihres Körpers, der sich selbst zum „kostbaren Artefakt“<sup>288</sup> wandelt. Sie kann ihre Arme und Finger, die mit Reifen und Ringen überladen sind, überhaupt nicht bewegen. Aus dem mit Juwelen behängten Leib der Frau ist jede Spur von Leben entwichen, da jegliche Poren ihres Körpers erstickend bedeckt sind und ihn nicht atmen lassen. „Damit hat sie dasselbe Schicksal wie Des Essaintes' mit Edelsteinen geschmückte Schildkröte: Sie verendet“.<sup>289</sup> Durch ihre Bewegungslosigkeit, die zugleich Ausdruck ihres leblosen Inneren ist, ist sie nicht einmal mehr in der Lage, wie in der Vergangenheit, ihren Körper zu benutzen, um den Mann anzulocken und ihn zugleich zu vernichten. Ihre Augen, Brust und Schoß können ihn weder umklammern, noch verletzen oder gar zerstören.<sup>290</sup>

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen zur Doppelbödigkeit bzw. Gefährdetheit der Existenz Klytämnestras führt bei genauerem Lesen der Bühnenanweisungen das Adjektiv „rot“ über die bloße Beschreibung der Farbe von Klytämnestras Gewand hinaus. Dem Adjektiv rot fügt Hofmannsthal noch ein weiteres, es näher bestimmend, hinzu: das „scharlach“. Das Gewand Klytämnestras hat zwar einen hellroten, leuchtenden, kräftigen Rot-Ton, der aber keinesfalls mit dem Rot-Ton des Purpurs der Herrscher gleichgesetzt werden kann, der in Richtung des royalen Blaus tendiert. Vielmehr geht es in die Richtung des Gelbs, des Kränklichen und verweist somit auf die nach dem intensiven roten Hautausschlag benannte Krankheit.<sup>291</sup> Alles an ihrem

---

<sup>286</sup> Vgl. Wyss, Hugo: *Das Bild der Frau in der Dichtung Hugo von Hofmannsthals. Eine Studie zum dionysischen Welterlebnis* (Diss.), Freiburg: 1944, S. 19.

<sup>287</sup> Vgl. Hilmes, Carola, *Die Femme fatale* S. 108.

<sup>288</sup> Vgl. ebd., S. 245.

<sup>289</sup> Vgl. ebd., S. 245.

<sup>290</sup> Das wird nicht nur literarisch in Werken Tolstois, Strindbergs, Wildes, Wedekinds, Baudelaires formuliert, sondern auch ikonographisch in vielen Bildern der Zeit dargestellt. Einige der repräsentativsten sind Jean Delvilles *Das Idol der Verderbtheit* (1891), Franz von Stucks *Die Sünde* (1893), *Die Sphinx* (1904) und *Salome* (1906) und Gustav Klimts *Judith I* (1901). Dazu vgl. Gutjahr, Ortrud: „Lulu als Prinzip. Verführte und Verführerin in der Literatur um 1900“, in: *Lulu, Lilith, Mona Lisa. Frauenbilder der Jahrhundertwende*, hg. v. Irmgard Roebeling, Pfaffenweiler: Centaurus Verlagsgesellschaft 1989, S. 45-77; hier S. 52. Ausserdem vgl. Wiltschnigg, Elfriede: *Das Rätsel Weib. Das Bild der Frau in Wien um 1900*, Berlin: Reimer Verlag 2001, S. 225.

<sup>291</sup> Hofmannsthal war davon überzeugt, dass die Farben das Innerste offenbaren, dass: „[...] die Farben eine Sprache sind, in der das Wortlose, das Ewige, das Ungeheure sich hergibt, eine Sprache, erhabener als die Töne, weil sie wie eine Ewigkeitsflamme unmittelbar hervorschlügt aus dem stummen Dasein



Aussehen vergegenwärtigt das Schicksal der Gattenmörderin, das ewige Mal des Mordes und der Rache. Klytämnestra, geprägt von einer widersprüchlichen Attraktivität zeigt sich als ein Artefakt der Instabilität. Mit diesem Wissen erscheint der bereits aufgezeigte Unterschied zwischen der imposanten Königin und der lumpentragenden, verelendeten Königstochter abgeschwächt.

Die Klytämnestra-Figur entsetzt das Publikum demnach, noch bevor sie zu sprechen beginnt bzw. ohne dass sie überhaupt zu sprechen bräuchte.

Dass sich Klytämnestras Wesen als ein Spannungsfeld widerstreitender Kräfte offenbart,<sup>292</sup> zeigt sich nicht nur in der Kostümierung, sondern auch in der Lichtregie. Die spannungsreiche Abwechslung von Licht und Schatten bringt äußerlich und optisch die innersten Gefühle Klytämnestras zum Ausdruck. Wie bereits in der Untersuchung der Rahmenbedingungen der Klytämnestra-Elektra-Szene gezeigt, kontrastiert das Licht der Abenddämmerung mit der Dunkelheit, die im Hinterhof des Palasts herrscht.<sup>293</sup> In dieser düsteren Atmosphäre spiegelt sich die schmerzhaft, leidvolle Gemütsstimmung Klytämnestras wider. Auch das Licht, das von den Dienerinnen aus dem Inneren des dunklen Palastes getragen wird, integriert sich als dramatisches Movens in das szenische Spiel.<sup>294</sup> Am Anfang des Gesprächs erscheint Klytämnestra, von je einer Fackel links und rechts grell beleuchtet, aus dem Hausinneren und richtet ihren Blick auf Elektra, die in dem schwach beleuchteten Hof steht (*Szenische Vorschriften zu „Elektra“* 96). Die Königin befindet sich noch in ihrem hellen, lichtdurchfluteten Bereich, steht unter dem Schutz ihrer Vertrauten. Im Verlauf des Gesprächs, mit der räumlichen Annäherung Klytämnestras an ihre Tochter und mit der fortschreitenden Enthüllung des Hasses Elektras gegen Klytämnestra, vergeht das Licht. Sie ist ihrer Tochter ausgeliefert, doch bricht sie das Gespräch auch nicht ab. Diese zunehmende Finsternis soll später, während der blutigen Rachevision Elektras, von roten Flecken, die wie „große Flecken von Blut“ (*Szenische Vorschriften zu „Elektra“* 96) scheinen, unterbrochen werden. Das einzige antreibende Moment im Stück ist die hysterische Fixierung Elektras auf die Rache an Agamemnons Mord.<sup>295</sup> Auch die dunklen Fensteröffnungen, die an unheimliche schwarze Höhlen (*Szenische Vorschriften zu „Elektra“* 96) bzw. Gräber erinnern, veranschaulichen, wie fixiert Elektra auf die Rache an ihrer Mutter ist. Die Fackeln, die die am Höhepunkt der Klytämnestra-Elektra-Szene auf der Bühne erscheinenden Vertrauten tragen, flammen wie Irrlichter über Gräber. In dem wieder breiter werdenden Feuerschein von Fackeln, der die vertierte Elektra fernhält, spiegeln sich Klytämnestras innere Anspannung und wachsende Sicherheit wider.<sup>296</sup> Das Spiel von Licht und Schatten bringt noch deutlicher als die Worte die tiefsten Gefühle Klytämnestras und Elektras zum Ausdruck und gewinnt einen unmittelbaren Ausdruckswert.

Die hintere Seite des Palasts, wo beide Frauen miteinander sprechen, scheint wie eine Projektionswand, worauf sich das Innere der Hauptgestalten vergrößert, vergrößert bzw. plakativer zeigt. Durch den flackernden Feuerschein von Fackeln beleuchtet,

---

und uns die Seele erneuert.“ Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: „Die Briefe des Zurückgekehrten“, in: ders.: *Prosa II*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1951 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 2), S. 321-357; hier S. 354-355.

<sup>292</sup> Vgl. Baumann, Gerhart, „Hugo von Hofmannsthal: Elektra“ S. 274.

<sup>293</sup> Vgl. Nehring, Wolfgang, „Szenische Bemerkungen zu Hofmannsthals Griechendramen“ S. 174.

<sup>294</sup> Vgl. Schwalbe, Jürgen, *Sprache und Gebärde im Werk Hofmannsthals* S. 123.

<sup>295</sup> Vgl. Schneider, Sabine, *Verheißung der Bilder* S. 356.

<sup>296</sup> Vgl. Schwalbe, Jürgen, *Sprache und Gebärde im Werk Hofmannsthals* S. 124.

erhalten sie den Schein von erschreckenden, verzerrten Figuren.<sup>297</sup> Sie ähneln Mänaden, die in der Nacht von Fackeln begleitet, durch die Wälder streifen und Opfertiere zerfleischen. So sagt die durch die Alpträume getriebene, dem Wahn nahe stehende Klytämnestra ihren Dienerinnen: „Und wenn ich nachts euch wecke, redet ihr / nicht jede etwas andres? [...] zeigst du nicht / die Spuren mir an meinem Fleisch, und folg' ich / dir nicht und schlachte, schlachte, schlachte Opfer / und Opfer?“ (*Elektra* 16-26, S. 77). Und Elektra versinkt in der ekstatischen Rachevision, schreiend: „Vater! [...] / wir schlachten dir / die Rosse [...] / [...] und wir schlachten dir die Hunde / weil sie der Wurf sind [...] / von denen, [...] die dir die Füße leckten [...].“ (*Elektra* 13-33, S. 67). In der Lichtregie der *Elektra* ist Hofmannsthal von der Helldunkel-Ästhetik Rembrandts beeinflusst,<sup>298</sup> wofür sein Werk *die Nachtwache* exemplarisch steht. Auf diesem Bild kontrastiert der sehr dunkle Hintergrund mit den hell erleuchteten Figuren im Vordergrund. Hofmannsthal nimmt Rembrandt als Vorbild, um mit Hilfe seiner Technik des geheimnisvoll hervorleuchtenden Lichtes „d[em] Namenlose[n] seinen Namen [...], d[em] Stumme[n] seine Sprache, und d[em] Gestaltlose[n] seine Form“ zu geben.<sup>299</sup> Bis dahin war der englische stage-designer Edward Gordon Craig für Hofmannsthal unbestritten der Meister dieser bühnentechnischen Mittel.<sup>300</sup>

Das dramatische Werk wird nach Hofmannsthal also erst dann verwirklicht, wenn es während der Inszenierung durch den Einsatz von Licht, Farbe, Kostümierung und Bühnenbild eine höhere Einheit gewinnt. Dadurch wird eine Suggestionskraft entwickelt und eine atmosphärische Wirkung spürbar.<sup>301</sup> So vergleicht Hofmannsthal in seinem im Oktober 1903 erschienenen Essay *Die Bühne als Traumbild* das Auge des idealen Bühnenbildners mit dem „Auge des Träumenden“, der nichts erblickt, was ohne Bedeutung wäre (*Die Bühne als Traumbild* 75).<sup>302</sup>

Im Einsatz des Bühnenbilds, der Beleuchtung und der Bekleidung offenbart sich Hofmannsthals Versuch, die Identifizierung des Lesers bzw. Zuschauers mit dem Bühnengeschehen zu steigern.<sup>303</sup> In einem Brief an Christiane Thun Salm am 12. Oktober 1903 spricht er von seiner Intention:

etwas zu machen, das auf Menschen unserer Zeit wirken kann und zwar nicht auf die Bildungsgefühle in ihrem Kopf, sondern auf die gewöhnlichen menschlichen Gefühle[...] daher ist auch mein Stück ebenso wenig wie seines eigentlich ein Stück, sondern eine Katastrophe, nicht ein Leib, sondern ein abgehauener Kopf auf einen Schüssel. Aber ein Kopf, dessen Anblick ziemlich impressionieren kann, hoffe ich. (*Zeugnisse* 376)

<sup>297</sup> Vgl. Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1995, S. 285.

<sup>298</sup> Vgl. Schneider, Sabine, *Verheißung der Bilder* S. 217, 360.

<sup>299</sup> Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: „Der begrabene Gott“, in: ders.: *Reden und Aufsätze I*, hg. v. Bernd Schoeller u. Ingeborg Beyer-Ahlert, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1979 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Um einige Texte erweiterte Ausgabe der 15 Bde.*, 10 Bde., hg. v. Bernd Schoeller, Bd. 8), S. 348-350; hier S. 349.

<sup>300</sup> Vgl. Braegger, Carlpeter: *Das Visuelle und das Plastische. Hugo von Hofmannsthal und die bildende Kunst*, Bern u. München: Francke Verlag 1979, S. 134. Dazu vgl. Schneider, Sabine, *Verheißung der Bilder* S. 360-361.

<sup>301</sup> Vgl. Baumann, Gerhart, „Hugo von Hofmannsthal: Elektra“ S. 275. Vgl. Erken, Günther, *Hofmannsthals dramatischer Stil* S. 225. Vgl. Hiebler, Heinz: *Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne*, Würzburg: Königshausen u. Neumann Verlag 2003, S. 363.

<sup>302</sup> Vgl. Uhlig, Kirstin, *Hofmannsthals Anverwandlung antiker Stoffe* S. 143.

<sup>303</sup> Vgl. Catanie, Stephanie: *Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925*, Würzburg: Königshausen u. Neumann Verlag 2005, S. 183.

Durch die Person des Regisseurs Max Reinhardt sah Hofmannsthal die Möglichkeit, *Elektra* diesen Vorstellungen entsprechend zu realisieren. Schon in *Schall und Rauch* befreien sich Farbe und Licht vom naturalistischen Realismus.<sup>304</sup> Hier sah Hofmannsthal seine Intention, alles auf den unmittelbaren optischen Eindruck zu setzen, verwirklicht:

Die Generation, welche die Epoche trägt, hat sich gegen die frühere umgestellt in bezug auf den Sinn des Auges. Hier fiel das, was Reinhardt brachte, zusammen mit dem, was viele wünschten und suchten. Vielleicht könnte man in seinen Anfängen als das Leitende den Wunsch erkennen, das Schwarzweiß der Brahmschen Manier durch das Farbige abzulösen [...] Diejenigen, welche in der Farbe ebenso reizende Abgründe zu erkennen vermochten als in der Musik, sammelten sich als erste um ein Theater, das schon dadurch zum Malerischen kam, dass es das Mimische entschlossen in die Mitte stellte [...]. Das Mimische bedarf, um sich auszuleben, des geschmückten, durch Farbe und Licht modulierten Raumes. Hier zum ersten Mal sah die Malerei die Gelegenheit, sich als Gehilfin, nicht als Handlangerin zu betätigen [...].<sup>305</sup>

Außer Farbe und Licht ist für Hofmannsthal ganz offensichtlich ein drittes Element von großer Bedeutung: Das pantomimische Spiel.

#### 4.2.2 Gestik und Mimik. Die Körpersprache in *Elektra*.

Nach der Kleidung und den Requisiten rücken ihre Gestik und Mimik in den Mittelpunkt der Untersuchung. Das sich daraus ergebende Gesamtbild erlaubt doch später Rückschlüsse auf die Einflüsse und Tendenzen, die Hofmannsthal aus seiner Entstehungszeit empfangt und aufzogen, zu ziehen.

Die zentrale Szene der Mutter-Tochter-Konfrontation bietet schon am Anfang, bevor beide Frauen überhaupt ein Wort zueinander sagen, eine Fülle an Mimik und Gestik, die es dem Zuschauer ermöglichen, einen Blick hinter die Fassade, in den seelischen Zustand der Figuren zu werfen.

So schleppt sich Klytämnestra ganz ohne Kraft auf die Bühne. Es ist würdelos, wie sie sich auf der einen Seite auf die Vertraute und auf der anderen auf den Stab (*Elektra* 32-33, S. 74) stützt. Sie fühlt sich ohnmächtig, und schwach. Sie spürt den absoluten Verfall, die Folgen der „Dekadenz“ auf ihren Körper. Sie vermag nur schwer, ihre Glieder zu rühren und ihren Körper zu regieren.

Von Chrysothemis hat man schon in der vorangehenden Szene den Grund ihres Zustands erfahren. Aufgrund ihrer Angst vor Orest haben sich die Träume der Königin in Halluzinationen verwandelt, in denen auch die Schmerzen mitgeträumt werden. Klytämnestra wacht nachts in großer Angst um ihr Leben und unter höchster Anspannung auf, weil in ihren Träumen die verdrängte Tat wiederkehrt und sie ihre eigene Ermordung, ausgeführt durch die Hand ihres Sohnes, sieht. In Chrysothemis' Worten: „[...] sie sagen, daß sie von Orest geträumt hat, / daß sie geschrien hat aus ihrem Schlaf / wie einer schreit, den man erwürgt.“ (*Elektra* 27-30, S. 73). Und weiter sagt Elektra ihrer Mutter: „Ich seh's in deinen Augen. / [...] dass er noch lebt. [...] Daß dir das Herz / verdorrt vor Grauen, weil du weißt: er kommt.“ (*Elektra* 13-17, S. 84). Hofmannsthal bringt Klytämnestra als eine Frau auf die Bühne, die an ihrer

<sup>304</sup> Vgl. Fiedler, Leonhard, „Theater als Kollaboration“ S. 189.

<sup>305</sup> Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: „Das Reinhardtsche Theater“, in: ders.: *Prosa III*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1952 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 3), S. 429-435; hier S. 434.

verdrängten Vergangenheit erkrankt ist. Sowohl ihr äußeres Wesen als auch ihr inneres Wesen sind von der Vergangenheit schwer gezeichnet. „Ihr Gesicht / hat sie von ihren Taten“ und „[...] sie schickt / Tod aus jedem Blick. Sie hat geträumt.“ (*Elektra* 27-29, S. 73). Klytämnestra hat den Frevel immer vor Augen. In ihrem Körper, und zwar in ihrer bleichen Gesichtsfarbe und in ihrem Unwohlsein, tun sich ihre Alpträume kund.

Klytämnestras entzweites Denken bestimmt auch den Tag, sie bewegt sich immer „wie im Traum“. Hofmannsthal setzt seine Klytämnestra in die Ausnahmesituation der partiellen Bewusstseinsäußerung beim Halbwachzustand aufgrund von Schlafentzug und der intensiven physischen Belastung wegen ihrer verdrängten abscheulichen Taten, die sie in die Vergangenheit begangen hat. Ihre Augenlider sind ganz groß und schwer, in einem blutleeren, fahlen Gesicht. Das Einzige, was an ihr noch lebendig wirkt, ist das Rot ihres Gewandes.

Klytämnestra taucht augenscheinlich als eine kranke Frau auf, die sich kraftlos, all ihrer weiblich-verführerischen Ausstrahlung und königlichen Würde beraubt, auf die Bühne schleppt. Bringt man aber diesen Befund in Verbindung mit der im vorangehenden Kapitel beschriebenen Pracht ihrer Kostüme, ihrer Juwelen und ihres Stocks, wird ihr Versuch durchschaubar, sich als Herrscherin zu präsentieren, mit ihrer übrig gebliebenen Ausstrahlung und ihrem Rest an Charme ihre Macht zu festigen und die ihr gegenüber Misstrauische auf ihre Seite zu bringen. So betritt sie die Bühne langsam, um alle Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Sie gibt sich selbst nicht sofort preis, um das Interesse für ihre Person in ihren Zuschauern zu steigern. So erscheint sie zunächst im Fenster, bevor sie an die Tür tritt. Auch dort bleibt sie kurz ruhig-majestätisch stehen, als wollte sie, wie eine typische *femme fatale*, ihre Reize zu Markte tragen. Ihre schweren, müden Augenlider machen vor diesem Hintergrund auch den Eindruck, als bürden sie alle Gedanken der Welt. Ihr am Ende des Dialogs mit Elektra halboffenes Lächeln wirkt, als ob hier „der Keim eines Rätsels eingehüllt ist“<sup>306</sup>. Unter das prachtvolle Gewand will sie das Zittern ihres Körpers hüllen, es verdecken, und mit den Juwelen will sie ihre Untertanen blenden, so dass sie ihre Wut, ihre Tränen, ihre Angst nicht sehen können. So gibt sie das Bild einer verkommenen Diva, die unter der Schminke und den Kostümen die Spuren der Zeit in ihrem Gesicht und an ihrem Körper verstecken will, um weiter auf der Bühne auftreten zu dürfen. Die Atridenkönigin scheint sogar die Macht zu haben, wenn sie einen ihr verhassten Gegner anschaut, ihn außer Gefecht setzen zu können. So öffnet sie, nachdem sie ans Fenster getreten ist, plötzlich ihre Augen vor Wut und zeigt zornig und bedrohlich mit dem Stock auf Elektra.

Dass Klytämnestras Schein und Sein zwei unterschiedliche Seiten sind und dazwischen Spannung und Widersprüchlichkeit herrschen, offenbart sich auch in ihrer Begegnung mit den Haupt- und Nebenfiguren. Durch eine sie kontrastierende Umgebung wird ihr zwiespältiges Wesen weiter hervorgehoben. Es entsteht ein abrupter Wechsel zwischen schattenhaften, hastig vorübergehenden Gestalten und der am Fenster erstarrten Klytämnestra. Dadurch wirkt sie, die Königin, wie eine Tote. Sie steht am Fenster reglos da. Sie ist nur noch ein Körper, der den anderen ein Hindernis ist und sie in ihrer Geschäftigkeit stört. Ihre Dienerinnen ähneln nunmehr Leichenwärtern und -trägern.

Die bereits mehrfache betonte Kontrastierungs- und Spiegelungstechnik in der Dramengestaltung tritt besonders deutlich bei der Gegenüberstellung von Klytämnestra und Elektra hervor: Beinahe automatisch, zwangsläufig drängt sich

---

<sup>306</sup> Vgl. Hilmes, Carola, *Die Femme fatale* S. 235.



angesichts dieser Konstellation der Vergleich zwischen beiden auf, sodass das Wesen der einen durch das der anderen ergänzt wird.<sup>307</sup> Dort die Tochter, Elektra, die noch jung und unverheiratet ist. Sie springt im Hof hin und her, unruhig, wie ein wildes Tier, das, in einen Käfig eingesperrt, sich verzweifelt zu befreien versucht. Sie trägt Lumpen. Elektra kennt der Zuschauer bereits aus den vorangehenden Szenen und konnte sich folglich schon Gedanken über ihr Benehmen und ihre Eigenart machen. Hier die Mutter, von der der Zuschauer nur wenig weiß und das auch nur aus dem Munde anderer. Trotz ihres prunkvollen Gewands gibt es auch Zeichen von Versehrtheit und Krankheit an ihrem Körper.

Die Eine verfügt über die körperliche (und scheinbar geistige) Gesundheit und die andere über die institutionelle Überlegenheit. Keine von beiden verkörpert die absolute Macht. Jeder von beiden fehlt es an etwas, das ihr Gegenüber hat. Jede muss ihr Gegenüber um etwas Bestimmtes beneiden, Angst vor ihr bzw. Hass auf sie haben; jede muss begehren, die Andere „an sich zu reißen oder zurückzuscheuchen“.<sup>308</sup> Klytämnestra mag die Königin sein, aber sie fühlt sich körperlich zu schwach für die immense Verantwortung und Aufgabe, die mit diesem Status einhergeht. Elektra mag körperlich mächtiger sein, doch ihre Mutter befindet sich noch in ihrem Bereich, beschützt von ihren Dienerinnen.

Betrachtet man die äußeren Merkmale Elektras und Klytämnestras, so wie sie sich zu diesem Zeitpunkt ihres Aufeinandertreffens darstellen, so stellt man fest, dass die Identität der Figuren verschwommen ist. Merkmale der einen sind in der anderen erkennbar. So entsprechen Klytämnestras plötzlich weit geöffnete Augenlider, während sie „mit dem Stock auf Elektra zeigt“, dem starren Blick ihrer Tochter. „Elektra fährt zusammen, wie der Nachtwandler, der seinen Namen rufen hört.“ (*Elektra* 12, S. 68).<sup>309</sup> Aber auch die Dekadenz Klytämnestras scheint auf die Königstochter übergegangen.<sup>310</sup> Elektra imaginiert sich selbst als Tote. Wie die Dienerinnen am Anfang des Dramas sagen, bezeichnet Elektra in ihrem Delirium die Menschen ihrer Umgebung als Schmeißfliegen auf ihren Wunden. Man kann also nicht einfach die Merkmale jeder Frauenfigur aufzählen, um ihr Wesen zu bestimmen. Man muss in jeder Phase, in jedem *Augenblick*, mit jedem Atemzug, den Klytämnestra und Elektra während ihrer Begegnung tun, in jeder Bewegung, im jeweiligen Gesichtsausdruck, überprüfen, wie sich das Verhältnis von Macht und Ohnmacht in jeder Figur aber auch im Vergleich zu ihrem Gegenüber entwickelt.

Bevor Klytämnestra und Elektra zu sprechen anfangen, vermag die Körpersprache ihr Inneres bereits nach außen zu wenden: Krankheit, Lebensdurst, Vernichtungslust, Hass, Konturlosigkeit in der Identität des Opfers und des Täters. Diese Elemente sind im weiteren Verlauf des Gesprächs, in dessen dramatischem Spiel der Körpertext nun mit dem Sprachtext verwoben ist,<sup>311</sup> immer extensiver ausgestaltet und so näher bestimmt. Beider Frauen Psyche wird allmählich vor dem Zuschauer enthüllt und bis in die geheimen, vielschichtigen Abgründe ihrer Existenz hinab durchleuchtet. Vermag eine Emotion in der sprachlichen Oberfläche versteckt zu werden, so ist es

---

<sup>307</sup> Hugo von Hofmannsthal beabsichtigt die Problematik seiner Hauptfiguren auf eine mehr mittelbare Weise aussparend zu nuancieren, z. B. durch Kontrastpaare, oder durch die Tatsache, dass jeder Hauptfigur zusätzlich Nebenfiguren zugeordnet sind. Vgl. Göbbels-Chelius, Annemarie, *Formen mittelbarer Darstellung im dramatischen Werk Hugo von Hofmannsthals* S. 58.

<sup>308</sup> Vgl. Baumann, Gerhart, „Hugo von Hofmannsthal: Elektra“ S. 274.

<sup>309</sup> Vgl. Schneider, Sabine, *Verheißung der Bilder* S. 364.

<sup>310</sup> Vgl. ebd., S. 364-365.

<sup>311</sup> Vgl. Marschall, Susanne: *Text, Tanz, Theater: eine Untersuchung des dramatischen Motivs und theatralen Ereignisses "Tanz" am Beispiel von Frank Wedekinds „Büchse der Pandora“ und Hugo von Hofmannsthals „Elektra“*, Frankfurt a. M.: Lang Verlag 1995, S. 195, 209, 211.



ungleich schwerer zu vermeiden, dass sich innere Anspannungen in Gebärden und Gesichtsausdruck widerspiegeln.<sup>312</sup> Der Leib wird zum primären Ausdrucksmittel der seelischen Kräfte, der sich über das Wort steigert. Dieser konstituiert eine neue Sprache – die Sprache des Leibes. Es geht nicht um die Bebilderung des Textes, um keine den Text nachahmenden Gebärden und Bewegungen, die an die Stelle der sprachlichen Umschreibung treten könnten; es geht vielmehr um unwillkürlich ablaufende Körperbewegungen, die das innere Erlebnis der Gestalt ausdrücken,<sup>313</sup> und die in vielfachen Konnexionen zum gesprochenen Text stehen.<sup>314</sup>

So kommt Klytämnestras geistige Instabilität zum Vorschein, indem sich Körper- und Wortsprache widersprechen. Das ist der Fall, wenn z. B. Klytämnestra in dem Moment, als sie ihrer Tochter einen Schritt näher gekommen ist, Elektra in Anwesenheit ihrer Vertrauten angreift. „Warum nennst du mich eine Göttin? Sprichst du / aus Bosheit so? Nimm dich in Acht.“ (*Elektra* 6-7, S. 76). Wenn sich Sprechtext und gestisch-mimischer Nebentext widersprechen, muss man unterstellen, dass wohl der Nebentext und nicht die Äußerung einer Person des Dramas die Wahrheit ausdrückt.<sup>315</sup> Der Körper drückt die Gefühle unmittelbar, durchdringend und unbewusst ohne die Zensur des Verstandes aus.

Klytämnestras labile Verfassung wird auch von der Tatsache unterstrichen, dass, während sie an die Vergangenheit denkt, ihre Augenlider zufallen (*Elektra* 24, S. 75). Kurz danach öffnet sie diese wieder vor Zorn (*Elektra* 5, S. 77) und schickt ihre Dienerinnen zurück ins Haus. In diesem Fall ergänzen sich die Texturen. So sind mehrmals im Nebentext Inszenierungen der Gestik und Mimik Elektras und Klytämnestras enthalten, die keineswegs im Haupttext angelegt sind. Weder wiederholen noch übersetzen diese die bereits explizit oder implizit vermittelte Information, sondern ergänzen sie und erweisen sich dadurch als eigenständig. Die sprachliche Informationsvergabe könnte völlig verschwinden. Die Ziele, die Strategien, die Wirkungen, die Gefühle beider Frauen, die hinter die Worte zurücktreten und schwer zu enträtseln sind, enthüllen sich auf einmal ganz klar und deutlich im mimisch-gestischen Spiel.

Das gleiche geschieht in den meisten Fällen auch mit den Bühnenanweisungen, die auf den sich schrittweise (den Höhepunkt des Gesprächs ausgenommen) verändernden Abstand zwischen Mutter und Tochter hinweisen. Je mehr Elektra zu wissen scheint, desto näher kommt Klytämnestra ihr, desto mehr versucht sie, diese mit „Zärtlichkeit“ anzuschauen. Doch je mehr sich Klytämnestra nähert, je sanfter ihr Blick wird, desto offensichtlicher wird, dass sie Zwang auf sie ausüben, sie bedränge, in die Enge treiben will, um von ihr Hilfe zu bekommen. Ihr Versuch einer Umarmung Elektras ähnelt im Verlauf des Gesprächs immer mehr einem „Erdrosseln“ Elektras durch ihre verzweifelte Mutter. Und je engagierter Elektra am Gespräch teilnimmt, desto gewaltiger kommt ihr Hass zum Vorschein. Dies zeichnet sich deutlich in der Passage ab, wo die Unterbrechungsfrequenz der Klytämnestra-Elektra-Auseinandersetzung stark zunimmt: Einerseits Klytämnestra: „näher zu ihr tretend“ (*Elektra* 25, S. 80), „begierig“ (*Elektra* 32, S. 80), „gierig“ (*Elektra* 6, S. 81), andererseits Elektra: „lacht“

---

<sup>312</sup> Vgl. Göbbels-Chelius, Annemarie, *Formen mittelbarer Darstellung im dramatischen Werk Hugo von Hofmannsthal* S. 33.

<sup>313</sup> Vgl. Schwalbe, Jürgen, *Sprache und Gebärde im Werk Hofmannsthal* S. 84.

<sup>314</sup> Vgl. Meister, Monika: „Die Szene der *Elektra* und die Wiener Moderne. Zu Hugo von Hofmannsthal's Umdeutung der Antike“, in: *Inszenierte Antike. Die Antike Frankreich und wir*, hg. v. Jörg Hasler, Frankfurt a. M.: Lang Verlag 2000 (Bd. 33), S. 59-86; hier S. 84.

<sup>315</sup> Vgl. Zimmer, Reinhold: *Dramatischer Dialog und außersprachlicher Kontext*, Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht Verlag 1982, S. 30.

(*Elektra* 26, S. 81), „zu Boden stierend, wie abwesend“ (*Elektra* 31, S. 81). Alles ist ohne ein einziges Wort gesagt. Das wechselseitige Spiel des Wunsches nach Überleben und des Durstes nach Rache drückt die Körpersprache ungleich lebendiger aus als die Verbalsprache, gerade in Momenten, wo diese verstummt.

Nachdem die Sprache vollkommen geschwiegen hat, integrieren sich die stummen Gesten in die Handlung.<sup>316</sup> Beide Frauen stehen „Aug’ in Aug’“, „grässlich atmend vor Angst“. Kurz darauf, nach der Botschaft über den angeblichen Tod Orests, die für Klytämnestra größtes Glück bedeutet, „verändern sich die Züge der Klytämnestra allmählich, und die Spannung des Grauens weicht einem bösen Triumph.“ (*Elektra* 42-44, S. 86-87). Genau in diesem Moment verwandelt sich Elektras Triumph in Verzweiflung. Dieser letzte Blick entblößt schonungslos beider Frauen tief menschlichen Kern. Dadurch enthüllen sich eine Tochter, die ihre eigene Mutter töten will, und eine Mutter, die mit der Nachricht über den Tod ihres Sohnes triumphiert. Das Opfer – Elektra – ist zum Täter und die Täterin – Klytämnestra – ist zum Opfer geworden, bis sich dieses Verhältnis in diesem, einen kurzen Augenblick wieder umkehrt. Durch die Begegnung mit dem eigenen Spiegelbild entdeckt jede von beiden Seiten in ihrem Ich, von denen sie vorher keine Ahnung hatte. Jede wird sich einer tief versteckten Seite, ihrer inneren Ambivalenz und der Vieldeutigkeit ihrer „Beziehung“ mit der Welt bewusst.<sup>317</sup> Ihr Selbstbild zerbricht endgültig.<sup>318</sup>

Es wird deutlich, dass Hofmannsthal bestrebt ist, dort, wo er über tief versteckte und mächtige Gefühle zu berichten hat, die Wort-Sprache völlig der Körpersprache zu überantworten. Diese vermag es nicht so wie die gesprochene Sprache, die wahren Gefühle und Regungen zu verschleiern, in denen sich aber die Mensch-Natur Bahn bricht. Gesten und das Mienenspiel erweisen sich als verräterisch.

In *Elektra* sind nun jene neuen künstlerischen Ausdrucksformen umgesetzt, die im Medium der Bühne die verbale Sprache und die Gestik und Mimik „in vielfache Beziehungen zueinander setzen und die für die Theaterästhetik der Moderne als wegweisend gelten“<sup>319</sup>. Folglich kann die hofmannsthalsche *Elektra* – nach *Salome* – und wenige Jahre später deren Vertonung von Strauss in seiner gleichnamigen Oper als ein Schlüsseldrama bzw. -oper – wie in einem Exkurs gezeigt wird – der Moderne betrachtet werden. Eine Grundtendenz der Literatur der Moderne ist, dass das Sprechen nur noch über den Körper möglich ist, da die Worte ihre Ausdruckskraft verloren haben. Sie dienen die ganze Zeit über nur der Verschleierung der wahren Gefühle und haben nichts zur Klärung der spannungsreichen Situation beigetragen, vielmehr haben sie diese nur noch verschärft. Die Sprache ist verdächtig geworden, wird sie doch zum listigen und trügerischen Wort- bzw. Machtspiel missbraucht. Darüber hinaus versagt die Ausdrucksgewalt der Worte angesichts der überbordenden Gefühle, die sich Bahn brechen und keine Möglichkeit mehr lassen, sie in Worte zu fassen, sie damit analysierbar und rationalisierbar zu machen. Die Ausdrucksfähigkeit des Körpers liegt jenseits der Begriffssprache.

Und so fängt Hofmannsthal um 1900 an, Pantomimen zu entwerfen, um sich kurz darauf der „großen Form“ zuzuwenden, der „sozialsten“<sup>320</sup> Kunstform, dem Theater.

<sup>316</sup> Vgl. Fiedler, Leonhard, „Theater als Kollaboration“ S. 192.

<sup>317</sup> Vgl. Ryan, Judith: „Die allomatische Lösung. Gespaltene Persönlichkeit und Konfiguration bei Hugo von Hofmannsthal“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 44 (1970), S. 189-201; hier S. 190.

<sup>318</sup> Vgl. Mayer, Mathias: „Hofmannsthals Elektra. Der Dichter und die Meduse“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 110 (1991), S. 230-247; hier S. 239.

<sup>319</sup> Vgl. Meister, Monika, „Die Szene der *Elektra* und die Wiener Moderne“ S. 67.

<sup>320</sup> Vgl. Wessel, Elsbeth: *Theater zwischen Traum und Wirklichkeit* S. 99. Hofmannsthal hat diese Entwicklung, seine Hinwendung zum Theater, später als „Weg zum Sozialen“ bezeichnet.

Erst nachdem er den Inszenierungsstil Max Reinhardts und die körperliche Beredsamkeit<sup>321</sup> seiner Schauspieler kennengelernt hat, wurde Hofmannsthal motiviert, das Wort mit der Ausdruckskraft der Schauspielkunst in eine höhere Einheit zu verbinden. Hofmannsthal offenbart im April 1903 seine Bestrebungen zu einer Reform der Bühne, die sich auf die Intensivierung der optischen Dimension stützen soll:

Ich glaube, dass unser Theater [danach] drängt: eine Bühne, die nicht zu sein prätendiert, sondern sich begnügt, zu bedeuten, synthetische, sparsame Gebärden [...]. (*Briefe 1900-1909* 126)

Der Dichter wollte für die Konzeption und Aufführung seiner Werke eine enge Kooperation mit den Schauspielern haben.<sup>322</sup> Bei der Entstehung seines Stücks (*Jedermann*) schreibt er an die Schauspielerin Gertrud Eysoldt,<sup>323</sup> dass nur sie imstande ist, „das Tiefverborgene bis zur Gebärde zu treiben.“ (*Briefe 1900-1909* 274).

Am 30. Oktober 1903 findet im *Kleinen Theater* in Berlin die Uraufführung der *Elektra* statt. Die gegen den äußeren Naturalismus und die genaue Nachahmung äußerer Details gerichtete Inszenierung Max Reinhardts zugunsten eines seelischen Naturalismus, mit dem sich der Blick von innen nach außen richtet, setzt die Richtlinien für ein Theater der Moderne.<sup>324</sup>

In der Gestik und Mimik Elektras sind verzerrte Gefühlsmomente und unterdrückte Leidenschaften suggeriert,<sup>325</sup> die in der expressionistischen Darstellungsweise von Gertrud Eysoldt hervorragend umgesetzt worden sind. Darüber äußert sich Siegfried Jakobson, einer der wenigen Begeisterten, der sich für die hofmannsthalsche *Elektra*

---

<sup>321</sup> Die berühmte Opernsängerin Maria Jeritza, die mehrmals mit Reinhardt gearbeitet hat, beschreibt seine Methode: „Er hat mich von Tischen und Stühlen heruntergeworfen, bis ich glaubte, er hätte mir alle Knochen im Körper gebrochen“. Zit. nach: Herrberg, Heike u. Wagner, Heidi: *Wiener Melange. Frauen zwischen Salon und Kaffeehaus*, Berlin: Ebersbach Verlag 2002, S. 169. Weiter sagte sie zu Reinhardts ungewöhnlichen Methoden, dass sie Fallstudien in den seelischen Krankheiten betreiben sollte: „Ich hatte niemals vorher eine Rolle gespielt, die die Bezirke des Irrsinns streifte, und ich fand es notwendig, einen Vergleich aus dem Leben zu haben. Ich besuchte die Wiener Nervenheilanstalt Steinhof, und dort beobachtete ich die Bewegungen, das Benehmen und den Gesichtsausdruck dieser unglückseligen Geschöpfe. Es ist eine Rolle, die ich nie gern spielte, weil sie in mir die traurigsten Erinnerungen wachrief.“ Vgl. ebd., S. 170-171.

<sup>322</sup> Vgl. Surowska, Barbara: „Die Einheit von sprachlichem und außersprachlichem Ausdruck am Beispiel der *Elektra*“, in: *Thematisierung der Sprache in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts* hg. v. Michael, Klein, Innsbruck: Institut für Germanistik der Universität 1982, S. 59-69; hier S. 66. Vgl. Austin, Gerhard: „Persönliche Gebärde und politische Handlung. Zu einem Gestaltungsproblem bei Hugo von Hofmannsthal unter besonderer Beachtung der Timon-Fragmente und des Turms.“, in: *Literatur und Kritik* (1977), H. 116/117, S. 401-410; hier S. 403. Wir wissen aus verschiedenen Quellen, wie sehr der Dichter nach dem unmittelbaren Kontakt mit dem Regisseur und den Darstellern verlangte. Vgl. Nehring, Wolfgang: „Elektra und Ödipus. Hofmannsthals Erneuerung der Antike für das Theater Max Reinhardts“, in: *Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen*, hg. v. Gisela-Bärbel Schmid, Würzburg: Königshausen u. Neumann Verlag 1991, S. 123-142; hier 130.

<sup>323</sup> Sie hat die Rolle der Elektra in der Uraufführung gespielt.

<sup>324</sup> Vgl. Fiedler, Leonard, „Theater als Kollaboration“ S. 189 und vgl. Meister, Monika, „Die Szene der *Elektra* und die Wiener Moderne“ S. 79.

<sup>325</sup> Vgl. ebd., S. 79.

einsetzt: „Dieser katzenhafte Sprung, [...] dieses flammende Auge, diese hektischen Gebärden, diese flehentliche Beredsamkeit der Finger!“<sup>326</sup>

Dass auch die andere Protagonistin der *Elektra*, die die Klytämnestra bei der Uraufführung 1903 verkörperte, Rosa Bertens,<sup>327</sup> in der Lage war, diese neue Richtung hin bis zur expressionistischen bzw. realistischen Spielweise<sup>328</sup> – sich vor allem auf die Kraft des körperlichen Ausdrucks stützend – zu gehen, deutet sich in Julius Harts Theaterkritik an. Er beobachtet in *Der Tag* vom 1. November 1903:

Die Hofmannsthal'sche Klytämnestra leidet nicht an Gewissensqualen, sondern an Angstträumen [...]. Wie sich aber [...] Rosa Bertens (Klytämnestra) in diese Angstträume des Wahnsinns [...] hineingefühlt ha[t] – das ist etwas einzig Kühnes. [...]<sup>329</sup>

Und Paul Lerch pflichtet am gleichen Tag in *Germania* bei:

Daneben Rosa Bertens als Klytämnestra: ein Mannweib von grausigem Ausdruck – eine furiengepeitschte Mörderin, deren Seelenqualen mit erschütternder Kraft und Hingabe verdeutlicht wurden.<sup>330</sup>

Mit diesen Bestrebungen hat Rosa Bertens bewiesen, dass sie sich mit Leib und Seele zu dem neuen Stil bekennt.<sup>331</sup> Vor diesem Hintergrund schildert Kurt Tucholsky den Eindruck, den Rosa Bertens' Darstellungsart auf ihn bei der Verkörperung der Eveline Schilling in Gerhart Hauptmanns *Gabriel Schillings Flucht* gemacht hat:<sup>332</sup>

[...] als alle durcheinanderschrien und riefen und tobten, da sah sie leer in die Luft. Und dann weinte sie. Man hörte keinen Laut, aber ein Strom von Schmerz ging von ihr aus, [...]; sie bildete in diesem Augenblick das Symbol der Trauer.<sup>333</sup>

#### 4.3 Der Inhalt von Klytämnestras Worten

Um am Ende dieser Arbeit nachweisen zu können, dass Klytämnestras Verhaltensmuster mit denjenigen Motiven unterfüttert ist, die den Bezug zu Wien um 1900 deutlich machen, sehe ich mich hier mit der Notwendigkeit konfrontiert, mich auf das eigentlich Gesagte und dessen Deutung zu konzentrieren. Das Augenmerk meiner Betrachtung richtet sich speziell auf Schlüsselstellen in der Rede der Königin, in denen ihre ideologische Orientierung und Wertmaßstäbe, ihre charakterlichen Merkmale, ihre Einstellung zu ihrer Tochter und ihre psychische Disposition, so wie

---

<sup>326</sup> Vgl. Jakobson, Friedrich: „Hugo von Hofmannsthal: Elektra“, in: *Von der Freien Bühne zum politischen Theater. Drama und Theater im Spiegel der Kritik*, hg. v. Hugo Fetting, Leipzig: Reclam Verlag 1987, S. 228-240; hier S. 233.

<sup>327</sup> Eine detaillierte Untersuchung des Lebens und der Karriere von Rosa Bertens stellt Renate Jakobson in ihrer Dissertation dar: Vgl. Jakobson, Renate: *Rosa Bertens. Entwicklung einer Schauspielerin im deutschen Theaterleben der Jahre 1874-1929* (Diss.), Berlin: 1969.

<sup>328</sup> Vgl. ebd., S. 90.

<sup>329</sup> Vgl. Hart, Julius: „Hugo von Hofmannsthal: Elektra“, in: *Berlin-Theater der Jahrhundertwende. Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik (1889-1914)*, hg. v. Norbert Jaron u. Hedwig Müller, Tübingen: Niemeyer Verlag 1986, S. 539-540; hier S. 540.

<sup>330</sup> Vgl. ebd., S. 536-537.

<sup>331</sup> Vgl. Jakobson, Renate, *Rosa Bertens* S. 90.

<sup>332</sup> Vgl. ebd., S. 86.

<sup>333</sup> Vgl. Tucholsky, Kurt: „Rosa Bertens“, in: *Schaubühne* (1914), S. 520-524.

all diese im Sinn von Klytämnestras Worten, aber auch in ihrem Schweigen zutage treten.

Hofmannsthals Klytämnestra hat ebenso wie all ihre antiken Vorbilder ihren Mann Agamemnon ermordet. Anders allerdings als diese steht die hofmannsthalsche Klytämnestra nicht zu ihrer Tat, denn sie kann bzw. will, im Rückblick besonders auf Aischylos und Sophokles, vor Elektra und sich selbst den Gattenmord nicht mehr als Rache im Namen der *Dike* für die Opferung ihrer Tochter rechtfertigen. In ihren Reden weist sie jegliche Schuld und Verantwortung für die Geschehnisse von sich. Sie findet weder moralische noch rechtliche Argumente, die für bzw. gegen den von ihr begangenen Mord sprechen. Klytämnestras Handeln folgt einem instinkthaften Gebot. Es geht um ein egoistisches bzw. narzisstisches Streben, das den Selbstgenuss und die Aufwertung des menschlichen Körpers sowie der Sinne fordert. Ihre Tat geschieht aus blinder Leidenschaft, aus sexueller Begierde.<sup>334</sup> Die Tatsache, dass der Mord im Ehebett begangen wurde, bringt Elektra dazu, die Sexualität und den Mord bzw. den Eros und Thanatos miteinander zu identifizieren.<sup>335</sup> „Sie kreißten oder sie morden.“ (*Elektra* 2-3, S. 73), sagt sie von Klytämnestra und Ägisth. Laut Elektra hat die Königin schamlos mit vielerlei erotischen Künsten die Begierde ihres Mannes gereizt, ihn verführt und ihn kurz danach ermordet, um ihre Sexualität mit Ägisth frei auszuleben. Die Atridenkönigin verlangt nur nach dem Genuss der Geschlechtlichkeit, der sich wenn nötig auch in Taten der List befriedigen kann.

Es gibt also in ihren „Moralvorstellungen“ keine objektive Gerechtigkeit und keine allgemein verpflichtende Perspektive. Die Nützlichkeit für das Leben entscheidet. Klytämnestras einziges Ziel ist, ihre Triebe zu steuern und befriedigen. Als Königin verliert sie dadurch eine Machtsäule, auf die sich ihre institutionelle Macht stützen sollte, unabhängig von persönlichen Interessen oder Neigungen Gesetz zu erlassen und die oberste Richterin zu sein. Sie ist zurzeit des Mutter-Tochter-Treffens von jedem abhängig, der ihr Leiden lindern kann:

[...] Ich will nicht  
mehr hören: dies ist wahr und das ist Lüge.  
Wenn einer etwas Angenehmes sagt, [...] wär' es die da,  
will ich von meiner Seele alle Hüllen ablösen [...]. (*Elektra* 27-30, S. 77)

Gleichzeitig erkennt man, dass ihre Existenz auch von ihrer Sichtweise abhängt. Ohne sie zerbricht alles um sie und ist in Frage gestellt. Es gibt darüber hinaus für Klytämnestra keine Möglichkeit, die objektive Realität treffend festzuhalten, weil diese ständig von einem Augenblick zum anderen wechselt. So sagt Klytämnestra, ihrer Tochter:

[...] Ich sage, daß kein Ding  
unwiderruflich ist. Geht denn nicht alles  
vor unseren Augen über und verwandelt  
sich wie ein Nebel? (*Elektra* 14-17, S. 82)

Doch bleibt sie nicht dabei. Sie stellt die Fähigkeit des Menschen, selbst die Wahrheit über etwas herauszufinden, in Frage, und versteckt sich damit hinter die

---

<sup>334</sup> Vgl. Worbs, Michael: *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag 1988, S. 288. Vgl. Jens, Walter: *Hofmannsthal und die Griechen*, Tübingen: Niemeyer Verlag 1955, S. 53.

<sup>335</sup> Vgl. Uhlig, Kirstin, *Hofmannsthals Anverwandlung antiker Stoffe* S. 152. Ausserdem vgl. Rey, William-Henry, *Weltentzweiung und Weltversöhnung in Hofmannsthals griechischen Dramen* S. 74-75.



Unergründlichkeiten des Lebens. Die Wahrheit, die Realität ist nicht länger fassbar. Damit wird jedes Ereignis, auch ihre Tat, relativiert, denn jeder neigt zu seiner eigenen Moral und Wahrheit:

[...] Was die Wahrheit ist,  
das bringt kein Mensch heraus. Niemand auf Erden  
weiß über irgend ein verborgenes Ding  
die Wahrheit. (*Elektra* 10-13, S. 77)

Klytämnestra will alle Herrlichkeiten sowie Verlockungen des Lebens genießen und ihre Lustgefühle ausleben, ohne je einen Blick zurückzuwerfen. Sie gibt sich dem Leben hin und entpuppt sich als männermordende Bestie. Sie stellt sich als ein Mensch dar, der in einem üblen Naturzustand verharrt, der keinen freien Willen hat, sondern auf seinen Instinkt und Sexualität reduziert ist und von seinen Trieben bestimmt wird. Sie ist verwahrlost und unmoralisch. Sie folgt keinem Ordnungssystem und nimmt keine Rücksicht auf Verluste. Die (äußere) Tyrannis, die sie ihrer Tochter auferlegt hat, spiegelt nur die innere „Tyrannis“ ihrer Triebe, die sich mit einer ungeheuren Kraft aufdrängt, wider. Klytämnestra ist als ein Naturwesen im Sinne eines vorsozialen Wesens exponiert. So kann Elektra sie mit einer neptunischen Göttin vergleichen:

Wahrhaftig, wenn du keine Göttin bist,  
wo sind dann Götter! [...].  
Du hast mir ausgespien, wie das Meer,  
ein Leben, einen Vater, und Geschwister:  
und hast hinabgeschlungen, wie das Meer,  
ein Leben, einen Vater und Geschwister. (*Elektra* 11-27, S. 76)

Das Meer dient an dieser Stelle als Symbol für die Ausweitung ins Offene und Unbegrenzte aber auch für den entsetzlichen Abgrund oder die geheimnisvolle Tiefe unter der Meeresoberfläche.<sup>336</sup> Dadurch sieht Elektra im Verhalten ihrer Mutter einen Ausdruck des Naturgesetzes bzw. eines Determinismus, der die ständige Aussetzung des Menschen in seinen tiefsten Trieben fordert. Genau wie es unter der Meeresoberfläche keinen Stillstand sondern nur eine unkontrollierte und unentwegte Bewegung gibt, steckt hinter der Fassade der Königin das Wilde und Egoistische der menschlichen Natur, dem auch eine ungezügelte Aggressions- und Zerstörungsbereitschaft innewohnt. Gleichzeitig ist Klytämnestra in diesen Worten Elektras als eine Urgestalt, als die *Gaia*, der Schoß aller Kreaturen, dargestellt, die sich selbst in einen neuen Lebenszyklus erneuert. Damit der neue Lebenstrieb aufblühen kann, muss der alte Spross absterben. Der Königin sind Züge einer archaischen Mutter zugesellt.<sup>337</sup>

Da Klytämnestra jedoch keine tellurische Göttin ist, sondern ein sterbliches Weib, ist sie zwar nicht von Gewissensbissen getrieben, hat es aber auch nicht geschafft, die Gedanken an Gattenmord und Unzucht beiseite zu schieben.<sup>338</sup> Der ermordete König bot ihr einen so schauerhaften und schockierenden Anblick, dass Klytämnestra

<sup>336</sup> Vgl. Daemmrich, Horst u. Daemmrich, Ingrid: *Themen und Motive in der Literatur*, Tübingen: Francke Verlag 1987, S. 280.

<sup>337</sup> Vgl. Rey, William-Henry, *Weltentzweiung und Weltversöhnung in Hofmannsthals griechischen Dramen* S. 74. Vgl. Uhlig, Kirstin, *Hofmannsthals Anverwandlung antiker Stoffe* S. 158.

<sup>338</sup> Vgl. Wyss, Hugo, *Das Bild der Frau in der Dichtung Hugo von Hofmannsthals* S. 59.

diesen Moment nicht vergessen kann. Die Augen Agamemnons verfolgen sie bis in ihre Träume.<sup>339</sup>

Sie hat ein Stück Realität, das sie nicht akzeptieren will, durch eine Wunschphantasie bzw. ein Wunschverhalten verdrängt und dadurch verleugnet.<sup>340</sup> Nach außen vermittelt sie den Eindruck, dass sie den von ihr begangenen Mord an Agamemnon und ihr danach folgendes Verhalten gar nicht wahrgenommen hat. Sie versucht, den Mord, eine irreversible Tat, umzukehren bzw. ungeschehen zu machen. Zu Elektra sagt sie:

Wenn mir dein Vater heute  
Entgegenkäme – so wie ich mit dir  
da rede, könnt’ ich mit ihm reden. Zwar  
kann sein, mich schauderte, doch kann auch sein,  
ich könnte zärtlich zu ihm sein und weinen,  
wie wenn zwei alte Freunde sich begegnen. (*Elektra* 2-7, S. 83)

Und kurz danach:

Sag du deiner Schwester,  
sie soll nicht so wie ein verschreckter Hund  
vor mir ins Dunkel flüchten. Heiß sie, freundlich  
wie sich’s geziemt, mich grüßen, und gelassen  
mir Rede stehn. Dann weiss ich wahrlich nicht,  
was mich verhindern könnte, dich und sie  
vor Winter zu vermählen. (*Elektra* 11-17, S. 83)

Man merkt das dringliche Bedürfnis Klytämnestras, Frieden mit der Vergangenheit zu schließen. Sie hat große Sehnsucht nach einem „normalen“ Leben. Sie blendet die Tat aus ihrem Bewusstsein aus und glaubt, alles sei verzeihbar.

Erst war’s vorher,  
dann war’s vorbei – dazwischen hab’ ich nichts  
getan. (*Elektra* 30-32, S. 82)

Egal wie sehr sie sich bemüht, nach Außen zu zeigen, dass sie darüber hinweg sei und ihre Tat sie völlig unberührt, unversehrt gelassen habe, bleibt dieses ängstliche Gefühl allgegenwärtig. Klytämnestra ist darin zwiegespalten, was eigen und was fremd ist, ob die Tat der Ermordung Agamemnons ihr überhaupt zugeschrieben werden kann oder nicht. Sie ist in einer Art Identitätskrise befangen. Auch das von Klytämnestra benutzte Wort „Nebel“ (*Elektra* 17, S. 82) und das daraus entstehende Bild des gräulich farblosen und Verschwommenen veranschaulicht ihren Identitätsverlust und Unsicherheit. Damit bin ich bei einem wichtigen Punkt angelangt. Klytämnestra hat ein gestörtes Verhältnis zu der Zeit. Sie hat kein Zeitbewusstsein, da sie den Zusammenhang zwischen Vergangenheit und Gegenwart nicht akzeptiert. Was vergangen ist, ist für sie tatsächlich vergangen, und nur der Augenblick zählt. Verzweifelt versucht sie daher, Vertrauen zur verwischenden Zeit zu haben, und hofft, dass sie sich so von ihrer Vergangenheit befreien kann.<sup>341</sup> Für sie stehen beide unverbunden, unbeeinflusst nebeneinander. „Die Stunden haben alles in der Hand.“

---

<sup>339</sup> Vgl. Politzer, Heinz: *Hatte Ödipus einen Ödipus-Komplex? Versuche zum Thema Psychoanalyse und Literatur*, München: Piper Verlag 1974, S. 82-83.

<sup>340</sup> Vgl. Uhlig, Kirstin, *Hofmannsthals Amverwandlung antiker Stoffe* S. 156-157.

<sup>341</sup> Vgl. Wittmann, Lothar, *Sprachthematik und dramatische Form im Werke Hofmannsthals* S. 69.

(*Elektra* 38, S. 75). Sie sucht sich in den Wandel der Zeit zu retten.<sup>342</sup> Im Gegensatz dazu ist für Elektra die Zeit in dem Augenblick stehen geblieben, in dem ihr Vater ermordet worden ist. Für sie ist das Gesetz der Zeit, der Einmaligkeit, der Unwiederbringlichkeit eingefroren. Sie leistet Widerstand gegen den durch die Zeit drohenden Verlust des Vergangenen. Alles, was ihr in der Welt entgegen tritt, jedes Wort, jedes Denken, jede Handlung, bezieht sie auf den Mord und die Rache. Ihr Leiden ist zu ihrer einzigen Sorge geworden. Ihr ganzer Fokus liegt auf dem Leiden. Man kann sagen, dass weder die Mutter noch die Tochter ihre Vorgeschichte annehmen können, so wie sie wirklich ist, weil sie darin nur Schmerz und Dürstlichkeit sehen. Um ihre je eigene Sichtweise darauf zu sichern, wurden Gefühle ignoriert, Motive verheimlicht und Ereignisse verdreht. So vergehen die Jahre und, anstatt dass sie lernen, wer sie sind, vergessen sie sogar, wer sie waren. Beide, Klytämnestra und Elektra, versuchen nun – jede aus unterschiedlichen Gründen heraus –, ihr Gesicht zu verschleiern, nur dass dies nicht ausreicht. Mit keuchender Agonie und höchster Sorgfalt müssen sie etwas konstruieren, welches ihr wahres Sein ersetzen kann: Die Maske. Klytämnestra trägt mit ihrer ausladenden, bedeutungstragenden Kleidung und dem Stock in ihren Händen die Maske der mächtigen Königin, die sogar über die Vergangenheit bzw. über ihre verbrecherischen Taten der Vergangenheit hinweggekommen ist. Und die lumpentragende Elektra spielt die Rolle des schwachen, schuldlosen Opfers. Doch keiner kann der Vergangenheit und seinen Taten entkommen, auch nicht durch Täuschung. Im Inneren brodelt es und droht an die Oberfläche zu gelangen. Der seelische und körperliche Verfall beider Frauen: der Erbprinzessin, weil sie auf Rache fixiert gegen das Leben sündigt und der Königin weil sie, ihren Überlebensinstinkt mit Verbissenheit folgend, den Gattenmord verdrängt hat.

Klytämnestra leidet sehr unter dieser Vergangenheit, die sie vergeblich zu verdrängen versucht.<sup>343</sup> Das Trauma könnte sie vielleicht durch ein entlastendes Gespräch verarbeiten. Doch ist sie ganz allein. Sie kann keine Berührungspunkte mit anderen herstellen, nicht einmal mit ihrem Liebhaber Ägisth:

[...] Ägisth  
verhöhnt mich, und ich finde nichts, ich finde  
die fürchterlichen Dingen nicht, vor denen  
er schweigen müsste und bleich wie ich selber  
ins Feuer starren. (*Elektra* 10-15, S. 79)

Ihm kann sie nicht vertrauen, da er sich – wie es vorher im Gespräch mit Elektra vage angedeutet wird – mit den Dienerinnen Klytämnestras gegen seine Geliebte verschwört. Diese verbreiten Gerüchte über ihre Königin, durch die diese noch mehr verwirrt wird. Mit manchen von ihnen teilt Ägisth vermutlich sein Bett: „Ich will nichts hören! Was aus euch herauskommt, / ist nur der Atem des Ägisth.“ (*Elektra* 6-7, S. 77).

So bleibt das verdrängte Erlebnis als Erinnerungsspur, das der seelisch-geistigen Verarbeitung nicht zugänglich ist und einen unbewussten, pathologischen Kern bildet.<sup>344</sup> Sie leidet an Reminiszenzen, zu denen ihr normales Gedächtnis keinen Zugang hat. Diese verdrängten Inhalte kommen im Traum Klytämnestras zum

<sup>342</sup> Vgl. Baumann, Gerhart, „Hugo von Hofmannsthal: Elektra“ S. 286.

<sup>343</sup> Vgl. Politzer, Heinz, Hatte Ödipus einen Ödipus-Komplex? S. 82.

<sup>344</sup> Vgl. Maike, Heinrich: Erinnerung in der Wiener Moderne. Psychopoetik und Psychopathologie, München: M-Press 2005, S. 28-29.

Vorschein und machen ihn zum Alptraum.<sup>345</sup> Ihre Gegenwart ist dadurch mit furchterregenden Bildern der Vergangenheit überdeckt. So beschreibt Chrysothemis den Zustand ihrer Mutter gegenüber ihrer Schwester:

Stell' dich ihr heut' nicht in den Weg: sie schickt  
den Tod aus jedem Blick. Sie hat geträumt.  
[...]. Sie hat geträumt:  
ich weiß nicht, was, ich hab es von den Mägden  
gehört, ich weiß nicht, ob es wahr ist, Schwester:  
sie sagen, daß sie von Orest geträumt hat,  
daß sie geschrien hat aus ihrem Schlaf,  
wie einer schreit, den man erwürgt. (*Elektra* 20-29, S. 73)

An dieser Stelle wird der Unterschied zu dem Traum der sophokleischen Klytämnestra offenbar: Sophokles' Darstellung zeichnet sich durch eine gewisse epische Breite aus. Unverkennbar ist der Versuch Chrysothemis', den Inhalt von Klytämnestras Traum bzw. die absurde Traumwelt, in der sie lebt, mit Naturgenauigkeit zu schildern. Das ist bei Hofmannsthal ganz anders: Alles, was wir bis jetzt über den Traum wissen, basiert auf Chrysothemis' vagen Vermutungen, die ihrerseits nicht sicher sein kann, ob Klytämnestra überhaupt geträumt hat. Das wird erst später von der Königin selbst bestätigt: „Ich träume, ja. / Wer älter wird, der träumt.“ (*Elektra* 11-12, S. 79). Aber auch eine gründliche Untersuchung von Klytämnestras Versuchen, ihren Traum zu rekonstruieren, vermag es nicht, Genaues über dessen Inhalt herauszufinden. Es gibt keine exakte Wiedergabe von Klytämnestras Traumsequenzen. Folglich bleiben sie vage, nur in Umrissen angedeutet. Das Erinnern vollzieht sich vermittelt der Worte, die lebhaften Bilder und Halluzinationen hervorbringen. Während ihres tiefen Hineinsteigerns in die Alptraumschilderung bekommt man als Leser/Zuschauer den Eindruck, dass tatsächlich aus ihrem Körper Dämonen austreten, die ihr „das Blut aussaugen“; man spürt ihr Leid, während sie „von den Motten“ zerfressen wird. Die Perspektive verengt sich auf das Subjektive, auf die Stimmung. Hofmannsthal schildert individuelles Erleben. Klytämnestra scheint ihre Empfindungen in der Mordnacht von neuem zu beleben und den Leser bzw. das Publikum – was auch durch die Form des Ich-Erzählens gewährleistet wird – völlig in ihren Bann hineinzuzwingen. Sie steigert sich in bedrückender Eindringlichkeit immer mehr in ihre grausamen Alpträume hinein, ohne dass sich ein genaues Bild von ihnen ergibt. Nicht die Traumbilder werden in allen Einzelheiten geschildert, vielmehr sind es die Gefühle, die sie hervorrufen, die von Klytämnestra wiedergegeben werden. So kann der Leser/Zuschauer zwar erahnen, was der Inhalt der Träume gewesen ist, doch eher bleibt das beklemmende Gefühl, das Klytämnestra selbst beim schreckhaften Erwachen empfand, auch beim Leser/Zuschauer zurück. Dadurch ähnelt sie immer mehr der verzweiferten Figur mit dem weit geöffneten Mund und den aufgerissenen Augen im Vordergrund von Edvard Munchs Bild „Der Schrei“ (1893-1910), das die Grundbefindlichkeit der Moderne um 1900 stark zum Ausdruck bringt. Dieser norwegische Maler, der ein Zeitgenosse Hofmannsthals war, fertigte das Bühnenbild für Max Reinhardts Aufführung die *Gespenster* an. Klytämnestra sagt:

[...]Und dann schlaf' ich  
und träume, träume! daß mir in den Knochen  
das Mark sich löst, und taumle wieder auf,

---

<sup>345</sup> Vgl. Uhlig, Kirstin, *Hofmannsthals Anverwandlung antiker Stoffe* S. 154-156.

und nicht der zehnte Teil der Wasseruhr  
ist abgelaufen, und was unter'm Vorhang  
hereingrinst, ist noch nicht der fahle Morgen,  
nein, immer noch die Fackel vor der Tür,  
die gräßlich zuckt wie ein Lebendiges  
und meinen Schlaf belauert. (*Elektra* 34-41, S. 79; 1, S. 80)

Diese Träume drücken das verschuldete Pathologische aus. Klytämnestra versucht, ihren Frieden zu finden, aber das Verdrängte kommt an die Oberfläche. Sie wird von den Alpträumen gezwungen, sich zu erinnern. Das Gehetztsein bleibt als bestimmendes Gefühl immer präsent.<sup>346</sup> So wechselt Klytämnestra ständig das Thema und spricht alles Mögliche verworren an. Auf dem Gipfel ihrer Alptraumschilderung, kurz nachdem sie ihre Tochter um Hilfe gebeten hat, wird sie auf einmal aggressiv und behandelt ihre Tochter herablassend und gereizt: „Wem könnt’ es so viel nützen oder schaden, / ob du lebst oder nicht?“ (*Elektra* 8-9, S. 80).

Durch diese Krankheit vollständig vom sozialen Leben abgeschnitten, wendet sich Hofmannsthal's Klytämnestra ausschließlich sich selbst zu. Sie verschließt sich. Sie kennt kein Du, das sie aus ihrer Einsamkeit befreien könnte. Ungehört verhallen ihre Hilfeschreie. Sie hat sich isoliert, ist aus- und abgegrenzt. Die Perspektive verengt sich folglich noch weiter vom Privaten ins ganz Individuelle, vereinzelte Menschliche. Nicht nur die Familie wird durch die Gewalttat belastet und in ihren Grundstrukturen erschüttert, auch das einzelne Familienmitglied, hier die Mutter, ist tief versehrt. In dieser Situation der Vereinsamung beginnt sie, mit großem Scharfsinn, die tiefen Schichten ihres Selbst zu erkennen. Je tiefer diese Figur in sich selber eindringt, desto deutlicher wird ihr der eigene Identitätsverlust, ihre Dekadenz.<sup>347</sup> Hinter der Genauigkeit ihrer Selbstbeobachtungen verstecken sich die Wahnvorstellungen einer hypersensiblen, allen äußeren Eindrücken in einer Art von hilfloser Schreckensstarre ausgelieferten Person. Klytämnestra ist in die absurde Phantasiewelt verstörender Tagträume eingesponnen, die sie in der Tiefe ihrer Psyche, in der Anatomie des eigenen Seelenlebens bedrängen:

Ich weiß  
auf einmal nicht mehr, wer ich bin, und das ist  
das Grauen, das heißt mit lebendigem Leib  
ins Chaos sinken, und Aegisth! Aegisth  
verhöhnt mich. (*Elektra* 7-11, S. 79)

An dieser Stelle erkennt man, dass es nicht nur die Alpträume sind, die sie verdrängt, sondern auch reale Personen wie z. B. Ägisth. Selbst ihr Komplize ist niemand, der

---

<sup>346</sup> Vgl. Berger, Wilhelm-Richard: *Der träumende Held. Untersuchungen zum Traum in der Literatur*, Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht Verlag 2000, S. 122.

<sup>347</sup> Im Verlauf der Weltliteraturgeschichte hat sich der Begriff „Figur“ besonders vielschichtig z. B. in Bezug auf das Verhältnis der Figur zu ihren Gefühlen und Unterbewusstsein erwiesen. In der antiken Tragödie, dem mittelalterlichen Moralitätendrama, oder auch gelegentlich in Dramen von Shakespeare und Schiller sind die Figuren imstande, ihr Dilemma, ihre Leidenschaft, ihr Wesen explizit und in einer schon unplausibel wirkenden ausführlich genauen Weise zu beschreiben. Im Gegensatz dazu ist im modernen Drama das Bewusstsein der Figuren eher eingeschränkt und relativiert. Im Vordergrund steht das Irrationale, das Pathologische und alles was den Bereich des Unterbewusstseins umfasst. In allen Fällen allerdings handelt es sich nicht um einen realen Charakter, sondern um ein intentionales bzw. fiktionales Konstrukt. Vgl. Pfister, Manfred, *Das Drama* S. 221, 247-249. Für weitere Informationen bezüglich der Entwicklung des Begriffs „figura“ in Komplementarität zu „forma“. Vgl. Auerbach, Erich: „Figura“, in: *Archivum Romanicum* 22 (1938), S. 436-489.



ihr in der Selbstauflösung beisteht. Er drängt sie vielmehr immer weiter hinein. Klytämnestra ist ganz allein, wenn sie spürt, dass:

alles sieht mich an,  
als wär's von Ewigkeit zu Ewigkeit:  
nichts ist es, nicht einmal ein Alp, und dennoch  
es ist so fürchterlich, dass meine Seele  
sich wünscht, erhängt zu sein, und jedes Glied  
an mir lechzt nach dem Tod, [...]. (*Elektra* 23-28, S. 79)

Sie nimmt sich selbst wahr, indem sie sich auf ihre Sinneseindrücke, das im Körper Gefühlte, das Gesehene und das Gehörte bezieht. Für den Leser ergibt alles zusammen von außen ein einheitliches Bild, warum Klytämnestra immer wieder diese Alpträume sieht. Für sie selbst allerdings sind diese Wahrnehmungen alles andere als verständlich, sondern beunruhigend, befremdlich und fremd, weil sie sich mit ihrer Vergangenheit nicht auseinandersetzen will, sie stattdessen ganz weit von sich schiebt. Ihre Identität ist in zwei Teile auseinander gefallen: in ihr vergangenes und ihr heutiges Ich, wobei letzteres zutiefst verletzt ist. Sie scheint ausschließlich aus verwirrenden und quälenden Empfindungen zu bestehen, die sich in ihr zusammenballen.

Klytämnestra hat sich in eine sonderbare Parallelwelt und in ein verworrenes Ineinander von phantastischer Wirklichkeit, von Absurdität im Ganzen und einer, wie öfters gezeigt, peinigend genauen Treue des Details verirrt. Sie kann ihre Krankheit nicht klar benennen und spricht in Rätseln, weil ihre Alpträume selbst ein Rätsel für sie bleiben: So sagt sie, dass ihre „Augenlider angeschwollen“ sind und ihre „Leber krank“ ist. Obwohl sie keine körperliche Erkrankung hat, fühlt sie, dass „jedes Glied in“ ihr „nach dem Tod“ schreit. Und je tiefer sie in ihrem Leid versinkt, desto mehr fühlt sie sich aus allen Zusammenhängen gerissen. Ihre Vergangenheit ist zur lang anhaltenden Bedrohung ihrer Gegenwart geworden.

Ich erkenne in den Worten Klytämnestras folgende Paradoxie: Trotz ihres bereits beschriebenen Niedergangsbewusstseins, tut sich auch ein Lebenspathos kund. Man sieht, dass sie von einer unersättlichen Gier nach Leben erfüllt ist. Diese kommt in verschiedenen Aspekten zum Ausdruck:

Als Elektra die Mutter auf die eigene Person als Ursache ihrer Qualen verweist, wird sie stutzig und bemerkt, dass Elektra an der Wurzel ihres Übels rührt. So ist Klytämnestra sofort bereit, sich ihrer bis vor kurzem verhassten Tochter, die sie mit einer Schlange verglichen hat, zu öffnen, wie die Kranke dem Therapeuten:

Ich will hinunter.  
Laßt, ich will mit ihr reden. Sie ist heute  
nicht widerlich. Sie redet wie ein Arzt. (*Elektra* 35-37, S. 75)

Klytämnestra handelt Elektra gegenüber unbewusst, instinktiv. Man erkennt im Inhalt ihrer Worte eine Vorherrschaft ihrer Gefühle gegenüber der Vernunft. So spricht sie über Gedanken, die sie sich zuvor nie einzugestehen wagte und gesteht ihrer Feindin, Elektra: „In deinem Kopf ist alles stark. [...] Aber ich bin morsch.“ (*Elektra* 34-36, S. 78). Klytämnestras Wille unterliegt nicht dem Gesetz der Kausalität. In Klytämnestras Worten bzw. Verhalten erkennt man einen blinden Überlebenstrieb. Sie ist ausschließlich von ihren Instinkten bestimmt:

Aber diese Träume müssen

ein Ende haben. Wer sie immer schickt:  
ein jeder Dämon lässt von uns, sobald  
das rechte Blut geflossen ist. (*Elektra* 11-14, S. 80)

Und dieses Wollen wird in ihren Worten immer unbändiger, rückhaltloser:

[...]. Aber  
ich will nicht länger krank sein. Und aus dir [...] bring' ich so oder so das rechte Wort schon an den Tag. [...] Sagst du's nicht im Freien, wirst du's an der Kette sagen. Sagst du's nicht satt', so sagst du's hungernd. (*Elektra* 36-37, S. 84; 1-6, S. 85)

In ihrem verzweifelten Versuch, von ihrer Tochter die Heilmittel zu erfahren, kommt der Lebensdrang zum Ausdruck. Klytämnestra versucht nicht einfach nur, mit Hilfe ihrer Tochter gerettet zu werden, sondern aus ihrer Existenz Lebenskraft zu saugen. Sie verhält sich wie ein Parasit, der auf einem viel größeren Organismus klemmt und sich ohne Leistung ernährt, dadurch aber dessen Wohlbefinden oder auch Lebensdauer negativ beeinflussend. Doch nicht allein körperlich, auch sprachlich will sie über Elektra triumphieren und reißt jedes nur mögliche Wort an sich, saugt es ein und hofft so, zu überleben. Vorher hat sie versucht, mit Schweigen ihre Tochter klein zu halten – in der Hoffnung, sie auch zum Schweigen zu bringen. Nachdem sie festgestellt hat, dass dieser Versuch erfolglos blieb, will sie nun im Gespräch Elektra mit Worten unter Druck setzten.

Klytämnestras Wille zum Leben zeigt sich an manchen Stellen auch in Gestalt des Entsetzens und der Furcht vor dem Tode.

Und wär' es meine Tochter, wär' es die da,  
will ich von meiner Seele alle Hüllen  
ablösen und das Fächeln sanfter Luft,  
von wo es kommen mag, einlassen, wie  
die Kranken tun, wenn sie der kühlen Luft,  
am Teiche sitzend, abends ihre Beulen  
und all ihr Eiterndes der kühlen Luft  
preisgeben abends, und nichts andres denken,  
als Linderung zu schaffen. So will ich  
anfangen, selbst für mich zu sorgen. (*Elektra* 30-39, S. 77)

Bei dieser Passage kann man eine Demaskierung Klytämnestras beobachten. Es geht nicht darum, eine „tragische“ Figur aufzubauen, sondern eine menschliche, lebensnahe, eine, deren Seele tief verletzt ist.

Elektra ihrerseits gibt Klytämnestra gezielt Stichworte. Sie veranlassen diese zur Offenlegung ihrer geheimen Gedanken, sodass unter Elektras Drängen das Bild des Gattenmords wieder ins Bewusstsein gebracht wird. Sie versucht, in Klytämnestra Assoziationen an das vergangene Geschehen auszulösen, indem sie nur scheinbar zufällig Agamemnon und Orest erwähnt. Ihre anfangs vagen Andeutungen werden im Laufe des Gesprächs immer konkreter und werden zu direkten Vorwürfen gegen Klytämnestra und Ägisth. So sagt Elektra gleich zu Beginn, da sie ihre Mutter trifft:

Siehst du, mich kränkt  
zu sehen, daß Ägisth, dein Mann, die alten Mäntel  
von meinem, wie du weißt, verstorbenen Vater,  
dem frühern König, trägt. (*Elektra* 35-38, S. 76)

Auch Ägisth kann, wie Klytämnestra, trotz seines königlichen Gewands nie ein König werden. Die Maskerade verfängt nicht. Und später, als Klytämnestra bei einer sprachlichen Fehlleistung eine Anspielung auf das Geschehen herausrutscht – „Mancher / kam um, weil er ins Bad gestiegen ist / zur unrichtigen Stunde.“ (*Elektra* 19-21, S. 78) –, antwortet Elektra angriffslustig: „Denkst du da / an meinen Vater?“ (*Elektra* 22-23, S. 78). Wie schon in der Gesprächsanalyse gezeigt wurde, reagiert Klytämnestra überhaupt nicht darauf, nicht einmal wenn Elektra ihrer Mutter direkt vorwirft, dass sie ihren Mann ermordet hat: „Nein. Diesmal / gehst du nicht auf die Jagd mit Netz und Beil.“ (*Elektra* 20-21, S. 81) oder wenn sie ihren Hass gegen ihre Mutter vor sich hin spricht: „Da geht’s dem Kinde umgekehrt: das dächte / die Mutter lieber tot als in dem Bette.“ (*Elektra* 11-12, S. 82), der später im Gespräch herausgeschrien wird: „Was bluten muß? / Dein eigenes Genick, wenn dich der Jäger abgefangen hat!“ (*Elektra* 13-14, S. 85). Klytämnestra vermittelt den Eindruck, dass sie sich zusammenreißt, damit sie Elektra nicht angreift, zumindest so lange nicht, bis sie von ihrer Tochter das bekommt, was sie begehrt. Es ist also nicht so, dass sie die Andeutungen Elektras nicht versteht, vielmehr will sie diese nicht verstehen. Sie fühlt, dass sie die Worte mit ihrer Gewalt „zu Tod[e]“ zerren könnten.

Klytämnestra reagiert erst, als sie feststellt, dass Elektra ihr niemals freiwillig helfen wird. Dann wirft sie die Maske der fürsorglichen Mutter ab und versucht, sich mit dem einzigen ihr zur Verfügung stehenden Mittel zu retten, ihrer gesellschaftlichen Stellung. Sie präsentiert sich als Herrin (*Elektra* 19-37, S. 84; 1-10, S. 85). Sie warnt, bedroht, und indem sie das Szepter drohend erhebt, steht sie kurz davor, Elektra mit ihm zu schlagen.

Dadurch aber wird ein anderer Aspekt des Lebenswillens verständlich. Deutlich präsentiert sie sich als die Herrscherin, die nicht nur lebendig bleiben, sondern auch ihre Gegner außer Gefecht setzen und ihre Macht erweitern will. Ihr Lebenswille drückt sich auch als ein durstiges Verlangen nach Macht, Herrschaft und Königlichkeit aus. Klytämnestras individueller Drang zur Macht ist nur auf Kosten anderen Lebens zu befriedigen. So hat sie nicht nur ihren Mann betrogen und ihre Kinder verraten, sondern will die Macht, die ihr während Agamemnons zehnjähriger Abwesenheit zugewachsen war, auch nach der Rückkehr des Hausherrn weiter genießen:

Ich lebe hier und bin die Herrin. Diener  
hab ich genug, die Tore zu bewachen,  
und wenn ich will, laß ich bei Tag und Nacht  
vor meiner Kammer drei Bewaffnete  
mit offenen Augen sitzen. (*Elektra* 20-24, S. 84)

Im Anschluss wirft auch Elektra die Maske weg und stößt „jene hasslodernde visionäre Vorwegnahme der Rache“<sup>348</sup> hervor. Man sieht das ewige Debakel, den vom Willen zur Macht getriebenen Kampf ums Dasein auch an der Schwelle des Todes: Jede von beiden Frauen will den Feind bezwingen, ihn überwältigen oder auch ausbeuten. Doch versucht man, zu verstehen, was in diesem Moment in den beiden Menschen vorgeht, die sich so Auge in Auge gegenüberstehen, wird eine Paradoxie offenbar: Das Konkurrenzverhältnis beider Frauen, von denen jede die Macht an sich reißen will, ist im Grunde ebenso ein Abhängigkeitsverhältnis.<sup>349</sup> Dies wird am Ende

<sup>348</sup> Vgl. Wittmann, Lothar, *Sprachthematik und dramatische Form im Werke Hofmannsthals* S. 70.

<sup>349</sup> Vgl. Baumann, Gerhart: „Elektra. Das Drama der Konfiguration“, in: *Vereinigungen. Versuche zu neuerer Dichtung*, hg. v. Gerhart Baumann, München: Fink Verlag 1972, S. 75-114; hier S. 85.

des Gesprächs besonders deutlich, doch ist es schon bei den ersten Worten zwischen Klytämnestra und Elektra ablesbar.

Klytämnestra braucht Elektra, weil sie sich von ihr ein „Mittel“ gegen die tödliche Krankheit erhofft: „Laß deine Zunge los. [...] / Wie man ein Wort und einen Satz ausspricht, / darauf kommt vieles an.“ (*Elektra* 11-18, S. 78). Man hat den Eindruck, dass jedes Wort aus dem Munde Elektras, trotz ihrer Bosheit, Klytämnestras Leben ein wenig verlängert. Sie wecken in ihr Hoffnung und geben ihr einen Grund zum Weiterleben. „Dieselbe Sprachgewalt, die zerstört, soll retten“.<sup>350</sup> Elektra ihrerseits braucht Klytämnestra, weil sie mit ihrem Vater und der Rache an seinem Mord identifiziert ist. Das einzige Ziel ihrer ganzen Existenz ist die Ermordung ihrer Mutter. Diese ist symbolisch durch ihre Rede vollzogen. Sie besitzt etwas Eindringliches, das Klytämnestra dazu bringt, ihre Verzweiflung zu gestehen. Genau in diesem Augenblick greift Elektra ihre Mutter an und gibt ihr den letzten Schlag. In ihren ekstatischen blutrünstigen Worten fühlt die Königin an ihrem Leib die Gewalt, die ihr Sohn gegen sie ausübt.<sup>351</sup> Sie hört ihr „eignes Herz“ an ihren „Rippen schlagen“ (*Elektra* 28-29, S. 130), während das Beil Orests „sausend fällt“ (*Elektra* 6, S. 131). Wie bereits in der Gesprächsanalyse, aber auch hinsichtlich der Gestik und Mimik gezeigt wurde, werden von Hofmannsthal an dieser Stelle deutlicher denn je Mutter und Tochter nicht nur als voneinander abhängig dargestellt, sondern auch miteinander identifiziert.<sup>352</sup>

In *Elektra* sieht man, dass der Mensch wie in der Antike fremdbestimmt ist. Doch das Schicksal hat hier nichts mit einer metaphysischen Sphäre zu tun. Elektra schreit, dass es keine Götter gibt: „die Götter sind beim Nachtmahl!“ (*Elektra* 10, S. 86). Die Götterapostrophen Klytämnestras am Anfang der Szene sind als hohle Phrasen zu verstehen. Die Götter sind als Dekor zu sehen. Die treibenden Kräfte des Geschehens sind vom Olymp gleichsam ins Innere der Figuren, ins Reich ihrer unbewussten Triebe verlagert.<sup>353</sup> Auf die Schicksalhaftigkeit der Handlung als eine unbewusste, höhere Instanz verweisen die Vorausdeutungen auf das künftige Geschehen, beispielsweise der Traum Klytämnestras.

Wenn Klytämnestra mit „Bräuchen“ und Spenden die zerstörerischen Mächte beschwören will, denen sie selbst unterworfen ist, so ist sie nicht bereit, „Ansprüche ihres Ichs“<sup>354</sup> zu opfern. Elektra ihrerseits hat zwar ungeheuer geopfert, aber dies war wider ihre Natur, das Frausein.

In der Analyse des Inhalts von Klytämnestras Worten lassen sich zusammenfassend folgende Punkte herausstreichen:

Klytämnestra entpuppt sich als eine Frau, die ohne jegliche moralische Hemmungen ihr Leben genießen will. Sie versucht, sich von den Alpträumen zu retten, will aber nicht nach den tieferen Gründen für deren Entstehung suchen. Die verdrängten Gefühle kommen immer wieder an die Oberfläche und belasten sie körperlich (siehe Gestik/Mimik) und seelisch. Je deutlicher es wird, dass sie von Elektra keine Hilfe zu erwarten hat, desto hemmungsloser zeigt sie ihr wahres Gesicht. Sie ist von sexuellen Trieben, Instinkten und aggressiven Gefühle bestimmt, die sie immer schwieriger

---

<sup>350</sup> Vgl. Wittmann, Lothar, *Sprachthematik und dramatische Form im Werke Hofmannsthals* S. 80.

<sup>351</sup> Vgl. ebd., S. 71.

<sup>352</sup> Vgl. Steingruber, Elisabeth, *Hugo von Hofmannsthals sophokleische Dramen* S. 84.

<sup>353</sup> Vgl. Uhlig, Kirstin, *Hofmannsthals Anverwandlung antiker Stoffe* S. 140 und vgl. Kimmich, Dorothee u. Wilke, Tobias: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006, S. 78. Zusätzlich vgl. Worbs, Michael, *Nervenkunst* S. 262.

<sup>354</sup> Vgl. Nehring, Wolfgang, *Die Tat bei Hofmannsthal* S. 82.

kontrollieren kann. Das alles erreicht seinen Höhepunkt in dem bösen Blick Klytämnestras und Elektras.

#### 4.4 Das Wie des gesprochenen Wortes

Nachdem in den drei vorherigen Kapiteln das Aussehen, die Gestik und Mimik sowie der Redehalt von Klytämnestras Worten in der Klytämnestra-Elektra-Szene untersucht worden sind, wird nunmehr das „Wie“ des von der Königin gesprochenen Wortes durchleuchtet.

An dieser Stelle sind zunächst diejenigen Züge des sprachlichen Ausdrucks Klytämnestras interessant, in denen sich ihre Sprachentfremdung kundtut.

Es wurde bereits in der Gesprächsanalyse gezeigt, dass die Sprache sowohl für die Mutter als auch für die Tochter kein Mittel zur Verständigung ist.<sup>355</sup> Der Hass gegeneinander, der schon seit Anfang des Treffens da ist, beginnt mit der fortschreitenden Annäherung beider Frauen seine Tiefe zu enthüllen. Es geht um ein zwingendes Gegenüberstehen, um einen sich langsam zuspitzenden und dann entladenden Konflikt. Die Sprache wird zum Zwecke der Machterweiterung oder auch der Versicherung bzw. der Begründung der eigenen Existenz beansprucht. Das Zusammentreffen bzw. -sprechen der beiden Frauen ist nichts anders als eine „Machtprobe oder ein strategisches Spiel, bei dem es nur darum geht, den anderen in Schach zu halten“.<sup>356</sup>

Im zentralen Auftritt der *Elektra*, in dem Mutter-Tochter-Treffen, das vielfach keiner logischen Gesprächsführung zu folgen scheint, stehen vor allem die unbewussten Reaktionen im Mittelpunkt. Diese lassen die Gefühle und die innere Haltung der Gestalten unmerklich sichtbar werden.<sup>357</sup> Im Wunsch nach der absoluten Kontrolle über die verbale Auseinandersetzung verlieren beide sie immer mehr, bis sie selbst die Kontrolle über die eigenen Gefühle gänzlich verlieren und das grässliche Antlitz des gegenseitigen Hasses hervorbricht. Umso ausdrucksvoller ist es daher, dass am Ende des Dialogs zwischen Klytämnestra und Elektra die Sprache endgültig schweigt, da die große Intimität keine weitere Aussprache zulässt. Es ist nun ein Blick, der das auszudrücken vermag, was sich der Sprache verschließt. In Hofmannsthals Worten „genügt ein Blick“, um das Innere, das nicht Gesagte, das Irrationale des bloßen Erlebens und dessen Unerschöpflichkeit auszudrücken. „Ein Augenblick, in dem sich unsere Blicke verschränken, enthält wirklich und wahrhaftig den Inhalt von Jahren.“ (*Aufzeichnungen und Tagebücher* 171).

In einem Brief an Hofmannsthal vom 29. Januar 1920 schreibt Wildgan:

Das Drama höchsten Stils hat mit dem Dialog nichts zu schaffen, es braucht keine Schauspielerei in dem Sinn, dass sich Dramatis personae einander und dem Publikum glaubhaft machen wollen. Der Dialog in einem Drama, wie ich es mir als höchstes Ziel und Erreichen vorstelle, wäre das Gegeneinanderspiel von Monologen. Laut gewordenes Schweigen zwischen Menschen. In der wahrhaft tragischen Atmosphäre unterredet man sich nicht miteinander. Die Hochspannung solchen Schweigens entlädt sich in Worten, die man zu sich selber spricht. Der Rhythmus der Ekstase ist

<sup>355</sup> Vgl. Weber, Irmgard, *Monologische und dialogische Sprechhaltung im Werke Hugo von Hofmannsthals* S. 180-181.

<sup>356</sup> Vgl. Salin, Sophie: *Kryptologie des Unbewussten. Nietzsche, Freud und Deleuze im Wunderland*, Würzburg: Königshausen u. Neumann Verlag 2008, S. 250.

<sup>357</sup> Der Zuschauer wird angeregt, das Angedeutete zu Ende zu denken. Vgl. Göbbels-Chelius, Annemarie, *Formen mittelbarer Darstellung im dramatischen Werk Hugo von Hofmannsthals* S. 89, 95.



ihnen daher natürlich, mit anderen Worten: der Vers. Es ist und bleibt ein Lyrikon, die Musik der Monologe. Daß Leute in Versen über Dinge miteinander sprechen, finde ich eigentlich komisch.

Nun lässt sich anhand der Ergebnisse aus der Gesprächsanalyse Folgendes konstatieren: Der Dialog wandelt sich zur Wiedergabe der tiefsten Gefühle und gerät aus den Fugen. Denn das, was als reines Bekenntnis gelten darf, wird von jeder der beiden Frauen vor sich hin gesprochen. Es erreicht „das Ohr der anderen nicht, die ohnehin damit beschäftigt ist, in die Tiefe ihrer eigenen Seele hineinzutauchen“.<sup>358</sup> Sehr eindringlich macht sich in den subtilen Reaktionen der Hauptfiguren etwas bemerkbar, das dem oberflächlichen Blick verborgen bleibt: das dem Lebensdrang und der Todeslust immanente Pathos. Die tiefere Ursache für die Desorganisation des Logos im Dialog zwischen Klytämnestra und Elektra ist somit im Pathos zu sehen. Nachfolgend wird der Nachweis geführt, wie dies tiefere Element die Sprache Klytämnestras durchdringt und diese „zerstreut“. Die sprechaktinternen – syntaktischen, lexikalischen, phonologischen – Elemente<sup>359</sup> werden somit betrachtet.

Mit Rücksicht auf die Tatsache, dass es sich um eine Adaption eines sophokleischen Dramas handelt – der ursprüngliche Titel des hofmannsthalschen Werkes lautete sogar *Elektra – Tragödie in einem Aufzug – frei nach Sophokles* – kommt sofort die Frage nach der Bedeutung des Pathos-Begriffs im antiken Drama auf. Dies möchte ich einen Schritt weiter verfolgen und die Beziehung der klassischen Ästhetik des Erhabenen<sup>360</sup> zu der modernen Ästhetik des Hässlichen untersuchen.<sup>361</sup> Alle Bemerkungen beziehen sich auf die stilistische Sprachgestaltung der Klytämnestra-Elektra-Szene bei Sophokles und Hofmannsthal. Es werden einige bestimmte Merkmale des antiken vergleichend mit den entsprechenden beim modernen Pathos beobachtet, um die festgestellte sprachliche Grundhaltung der hofmannsthalschen Klytämnestra (und Elektra) zu fundieren: die Stärke der inneren Gespanntheit, die leidenschaftliche Erregtheit der Sprechenden, die so stark ist, dass die Sprache auf allen Ebenen – syntaktische, semantische, phonetische – aus den Fugen gerät.

Bei einem Vergleich der *Elektra* Hofmannsthals und Sophokles' fällt auf, dass die hofmannsthalsche *Elektra* und speziell die Klytämnestra-Elektra-Szene (in ihrer äußeren Form) viele Übereinstimmungen mit den Sprachelementen des klassischen hohen Stils hat.

In beiden Werken gibt es viele Passagen reiner Information, woraus sich eine Statik der Handlung bzw. ein Fehlen von wirklichen Wendepunkten ergibt. Trotzdem wird verbal in der untersuchten Szene mit großer Leidenschaftlichkeit gefochten; alles ist auf den Ausdruck des Seelenzustandes, des Leidens und Affekts ausgerichtet.<sup>362</sup> Beide Dichter konfrontieren uns mit der Situation des seelischen Ausnahmezustandes, die durch die

---

<sup>358</sup> Vgl. Schäfer, Rudolf: *Hugo von Hofmannsthals „Arabella“* S. 86.

<sup>359</sup> Vgl. Brinker, Klaus: *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*, Berlin: Schmidt Verlag 1985.

<sup>360</sup> Zur Erregung der Affekte im antiken Drama dient der „hohe Stil“ (genus grande). Vgl. Dachselt, Rainer, *Pathos* S. 78. Für weitere Informationen über den hohen Stil vgl. Weber, Rudolf: *Die Begriffe μέγεθος und ὕψος in der Schrift vom Erhabenen*, Marburg: Hamel Verlag 1935. Zusätzlich vgl. Kühn, Hans-Joseph: *ὕψος. Eine Untersuchung zur Entwicklungsgeschichte des Aufschwungsgedankens von Platon bis Poseidonios*, Stuttgart: Kohlhammer Verlag 1941.

<sup>361</sup> Vgl. Bohrer, Karl-Heinz: *Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage*, München: Hanser Verlag 2009, S. 190-191. Zusätzlich vgl. Dachselt, Rainer, *Pathos* S. 205.

<sup>362</sup> Vgl. Jaene, Hans-Erich: *Die Funktion des Pathetischen im Aufbau sophokleischer und euripideischer Tragödien*, Leipzig: Noske Verlag 1929, S. 14. Dazu vgl. Stanford, William-Bedell: *Greek tragedy and the emotions. An introductory study*, London u.a.: Routledge u. Kegan Paul 1983, S. 21-48.

pathetische Rede in mehreren der Selbstgespräche – einer typischen Erscheinungsform des Pathos’ – erlebbar wird.<sup>363</sup> Man begegnet in beiden Stücken einer Vielzahl an verschiedenen sprachlichen Mitteln, die die Sprache des Affekts begleiten.<sup>364</sup>

Sofort fallen die Anrufungen und Beteuerungen des Pathos auf. Die meisten sind mit Interjektionen eingeleitet. Sowohl in der antiken griechischen als auch in den neueren europäischen Sprachen gibt es Interjektionen, die eine relativ stabile lexikalische Bedeutung haben. So signalisiert das „ω“ bzw. „Ω“ der sophokleischen Klytämnestra in „ὦ δῦσθεον μίσημα“ (*Elektra* 289) oder in „ὦ θρέμμ’ ἀναιδής“ (*Elektra* 621) ebenso wie das „O“ in „O Götter, warum liegt ihr so auf mir?“ (*Elektra* 455) im hofmannsthalschen Text dem Leser oder Hörer, dass eine Klage beginnen könnte; „es wird Klagestimmung vermittelt noch bevor bekannt wird, was zu beklagen ist“.<sup>365</sup>

Die Interjektion ist bei der hofmannsthalschen Klytämnestra Teil einer anderen rhetorischen Figur, die auch den Durchbruch des Pathos’ anzeigt: die Apostrophe. Klytämnestra wendet sich vom Publikum ab und apostrophiert die Götter. Das zeigt aufschlussreiche Entsprechungen zu der sophokleischen Klytämnestra, wenn diese ihren Worten zufolge, den Gott Apollon kurz vor dem Auftritt des Paidagogos’ um Hilfe anruft (*Elektra* 636-659).<sup>366</sup>

Daneben stehen in beiden Werken die vielen Stellen, wo die Rede von Klytämnestra oder Elektra vor rhetorischen Fragen entweder an ihr Gegenüber oder an die Götter nur so wimmelt, ins Auge. Diese dienen nicht dem Informationsgewinn, sondern sprechen eine offenkundige Behauptung aus, die gleichzeitig eine gewisse Emphase, ein besonderes Engagement, eine höhere Emotionalität und aus diesem Grunde auch Brüchigkeit seitens des Sprechers verraten.<sup>367</sup> Dadurch wird die Beteiligung des Zuschauers/Lesers gefordert. So sagt die sophokleische Elektra ihrer Mutter:

Εἰ δ’ οὖν, ἐρῶ γὰρ καὶ τὸ σὸν, κεῖνον θέλω  
ἐπωφελῆσαι ταῦτ’ ἔδρα, τοῦτου θανεῖν  
χρῆν αὐτόν οὔνεκ’ ἐκ σέθεν; Ποίω νόμω;<sup>368</sup>

Weil er – ich spreche auch in deinem Sinn –  
Dem Bruder helfen wollte: müßt’ es sein,  
Daß er um dessentwillen starb durch dich?  
Nach was für einer Satzung? (*Elektra* 576-579)

Durch die rhetorische Frage weist sie die von ihrer Mutter gegebene Begründung für den von ihr begangenen Gattenmord zurück und wirft ihr vor, dass diese Tat ungerecht war. Bereits die erste Replik der hofmannsthalschen Klytämnestra greift die rhetorische Frage gleich mehrfach auf und offenbart damit ihren sinnbildlichen Charakter für den gesamten Dialog: Die Tatsachen sind bereits bekannt, keine der Beiden verlangt nach einer Berichtigung ihrer vorgefertigten Meinung, vielmehr ist alles auf sprachlichen Angriff ausgelegt:

O Götter, warum liegt ihr so auf mir?  
Warum verwüstet ihr mich so? warum  
muß meine Kraft in mir gelähmt sein, warum  
bin ich lebendigen Leibes wie ein wüstes  
Gefild und diese Nessel wächst aus mir  
heraus, und ich hab’ nicht die Kraft zu jäten! (*Elektra* 7-12, S. 75)

<sup>363</sup> Vgl. Dachselt, Rainer, *Pathos* S. 87.

<sup>364</sup> Wichtige Informationen über die Affektfiguren findet man in Rainer Dachselt’s Analyse über den Pathos-Begriff. Vgl. ebd., S. 88-92.

<sup>365</sup> Vgl. ebd., S. 89.

<sup>366</sup> Vgl. ebd., S. 90.

<sup>367</sup> Vgl. Hindelang, Götz, *Auffordern* S. 100.

<sup>368</sup> Vgl. Sophokles: *Ηλέκτρα* (*Elektra*), übers. v. Theodoros Mavropoulos, Athen: Zitros Verlag 2007, S. 76.

Diese Gefühlsintensität wird auch durch die Flüche Klytämnestras gegen Elektra markiert. So wird sie nicht nur mit einer „Nessel“, sondern auch mit einer giftigen Schlange gleichgesetzt, die nach der Königin „züngelt“. Der Einsatz dieser Flüche dient zur Ableitung von Klytämnestras eigener Wut. Hierin fallen die Parallelen mit Sophokles erneut ins Auge. In Elektras Gespräch mit Chrysothemis gibt die Erstere die Flüche ihrer Mutter wieder: „ὦ δούθεον μίσσημα, σοὶ μόνῃ πατήρ / τέθνηκεν; (Du gottlos Scheusal! Ist nur dir der Vater / Gestorben und kein anderer sonst in Trauer / Der Sterblichen?)“ (*Elektra* 289-292).

Etwas anderes, das offenbar zur Intensivierung des Leidenspathos führt, ist die Vergegenwärtigung. Eines der wirksamsten Verfahren ist die Prosopopoeia, bei der Abstrakta und Ideen personifiziert werden.<sup>369</sup> Mit den Worten der sophokleischen Klytämnestra: „Ἡ τῶν ἐμῶν Αἰδῆς τιν’ ἕμερον τεκνῶν / ἢ τῶν ἐκείνης ἔσχε δαίσασθαι πλέον; („Oder, da hatte Hades / wohl nach meinen Kindern / Mehr ein Gelüst gefasst, sie zu verschmausen, / Als nach den Kindern jener?“ *Elektra* 544-546). Die hofmannsthalsche Klytämnestra spricht dagegen nicht einem abstrakten Begriff wie dem Tod, sondern einem leblosen Ding wie dem Feuer menschliche Charakteristika, Handlungen zu:

und was unter’m Vorhang  
hereingrinst, ist noch nicht der fahle Morgen,  
nein, immer noch die Fackel vor der Tür,  
die grässlich zuckt wie ein Lebendiges [...]. (*Elektra* 38-41, S. 79)

Im direkten Vergleich lässt sich in beiden Werken eine innere Gespanntheit und leidenschaftliche Erregtheit erkennen. Die Tatsache, dass Ausrufesätze vorherrschen, Fragesätze und Interjektionen dazwischen geschoben sind, bestätigt, dass die Ausdruckslage dieses Dialogs das Pathetische, emotional Aufgeladene, zum Übersteigerten Tendierende ist.

Beim näheren Hinsehen erkennt man indessen in aller Deutlichkeit, dass das *klassische* Pathos mit der hofmannsthalschen Klytämnestra-Elektra-Szene abgetan ist.<sup>370</sup> Allein durch die bloße Nachahmung der klassischen äußeren Form wird die innere Form, der Gehalt des antiken Pathos’ in Zweifel gezogen, haben sich doch die Rahmenbedingungen des Stücks dramatisch geändert. Meines Erachtens hat Hofmannsthal die klassische Ästhetik des Erhabenen auf subversive Art verkehrt. Klytämnestra und Elektra streben in ihrem Stil keineswegs zur Ausdruckshöhe, getrieben von ihrem Pathos für überindividuelle Ideen und Ideale z. B. das Gerechte oder Ungerechte des Gattenmords.<sup>371</sup> Das Pathos der hofmannsthalschen Klytämnestra speist sich nicht aus der Schönheit des Wahren und Guten wie beim Genus Grande, sondern aus den niedrigen tiefmenschlichen Antrieben, aus dem Bösen, Grauen, Schrecklichen. Hofmannsthal, wie viele Autoren um die Jahrhundertwende (z. B. Frank Wedekind), will das Unsagbare, die Wahrheit von Gefühl, Trieben und Traum, erkunden. In Hofmannsthals Worte:

Zu jenem Gedanken von der Vernachlässigung des Niedrigen, das den hohen Stil ausmacht:

<sup>369</sup> Vgl. Dachsel, Rainer, *Pathos* S. 92.

<sup>370</sup> Vgl. ebd., S. 95.

<sup>371</sup> Vgl. ebd., S. 205. Außerdem vgl. Corbineau-Hoffmann, Angelika: „Gewalt der Seele. Zur Spezifik der Gewaltphänomene in Hofmannsthals *Elektra*“, in: *Gewalt der Sprache. Sprache der Gewalt Beispiele aus philologischer Sicht*, hg. v. Angelika Corbineau-Hoffmann u. Nicklas Pascal, Hildesheim: Olms Verlag 2000, S. 173-191; hier S. 177.

„Bin ich als Ritter vielleicht verpflichtet, die Töne zu kennen und zu unterscheiden, welche von Walkmühlen herrühren und welche nicht?“ *Don Quixote* (*Aufzeichnungen und Tagebücher* 200)

Es entsteht ein Stil, der jene Scheidung in hoch und nieder nicht mehr gelten lässt und der von der Erregung starker, pathetischer Affekte vermittelt einer kunstvoll wirkenden Rede abweicht.<sup>372</sup> Es geht um einen Auftritt, der nicht dem durch Selbstkontrolle geprägten und nach Ehre strebenden Aristokraten gehören kann, sondern nur dem Menschen.

In Sophokles' *Elektra* kommt es auf die Veranschaulichung des Pathos an.<sup>373</sup> Jammer und Elend, worin Elektra schon viele Jahre dahinvegetiert, werden vorgeführt. Das Gefühl wird durch das Wort direkt ausgesprochen: in der an den Prolog anschließenden Monodie Elektras (*Elektra* 86-120) wird ihre Lage in ihrer Furchtbarkeit beleuchtet; und in der danach folgenden Parodos des Elektra-Chores (*Elektra* 120-250) wird ihr Elend weiter ausgemalt, begleitet von dem Mitleid, das der Chor für sie empfindet. Und Elektra behauptet auch im Fortgang des Stücks ihren Standpunkt. Sie tut es nicht nur den ihr wohlwollenden Frauen des Chors, sondern auch dem erbitterten Feind, ihrer Mutter, gegenüber. Das vergangene Geschehen wird nicht so sehr konkret benannt, sondern vielmehr kommt es durch die Gefühle, die es noch immer in der Betroffenen, Elektra, und der Täterin, Klytämnestra, auslöst, allmählich ans Tageslicht, wodurch auch die emotionalen Vorgänge auf der Bühne verständlich werden. Das Rededuell zwischen Mutter und Tochter geht rasch in reinen Zank über. Aber auch da sind die Argumente für keinen einzigen Moment erschöpft.<sup>374</sup> Das Gespräch enthält auch Elemente des Ausdrucksdialogs, worin sich die Heldinnen selbst darstellen.<sup>375</sup> Die Gefühle beider Frauen für- bzw. gegeneinander werden thematisiert: Elektra vergleicht z. B. ihre eigene Mutter mit einem *δεσπότην* (*Elektra* 598). Immer wieder überrollen die beiden Protagonistinnen ihre eigenen Gefühle, immer weiter werden sie durch einen inneren Trieb zur Selbstdarstellung gebracht.

Wenden wir uns nun der hofmannsthalschen *Elektra* zu, ergibt sich, dass die Sprache hier mehr in ihrer Ausdrucks- als in ihrer Benennungsfunktion aufgeht. Während sich die Gefühle bei Sophokles immer weiter sprachlich Bahn brechen, bleibt das Leiden bei Hofmannsthal unaussprechbar.<sup>376</sup> Angesichts der tiefen und schier überwältigenden Hassgefühle gegeneinander müssen beide verstummen. Die Gefühle Klytämnestras und Elektras füreinander werden kein einziges Mal thematisiert, sondern nur gezeigt. Elektra gibt im Gegensatz zu ihrem antiken Vorbild kein einziges Mal Informationen über sich selbst preis; Klytämnestra begibt sich zwar in eine unvermittelte Selbstdarstellung, aber man hat das Gefühl, dass keine klaren Gedanken ausgesprochen werden. Mit der Sprache ist nichts richtig beschrieben bzw. mitgeteilt, sondern Stimmung erzeugt. Mit zunehmender Entblössung des Inneren vermindert sich die Darstellbarkeit.<sup>377</sup> Es kann keine Entlastung vom Druck der aufgestauten Gefühle geben, da das Pathos nicht verbalisiert wird.

---

<sup>372</sup> Über die Wirkung des Pathos im Dialog des modernen Dramas vgl. Krapp, Helmut: *Der Dialog bei Georg Büchner*, München: Hanser Verlag 1958, S. 15.

<sup>373</sup> Vgl. Dachselt, Reiner, *Pathos* S. 17-18. Vgl. Jaene, Hans-Erich, *Die Funktion des Pathetischen im Aufbau sophokleischer und euripideischer Tragödien* S. 16-17.

<sup>374</sup> Vgl. Bohrer, Karl-Heinz, *Das Tragische* S. 316.

<sup>375</sup> Vgl. ebd., S. 313.

<sup>376</sup> Vgl. Göbbels-Chelius, Annemarie, *Formen mittelbarer Darstellung im dramatischen Werk Hugo von Hofmannsthals* S. 58.

<sup>377</sup> Vgl. Weber, Irmgard, *Monologische und dialogische Sprechhaltung im Werke Hugo von Hofmannsthals* S. 166. Zusätzlich vgl. Kayser, Wolfgang: *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, München: Francke Verlag 1992.



Dadurch lässt sich der Unterschied zu Sophokles deutlicher benennen. Bei ihm ist die Trauer tiefer, der Schmerz geringer, während bei Hofmannsthal die Trauer geringer, der Schmerz größer ist.<sup>378</sup> Es wird etwas vermittelt, ohne dass es wie bei Sophokles verbal mitgeteilt wird.<sup>379</sup> Der starke Affekt ist nicht versprachlicht. Er vollzieht und zeigt sich nicht in analysierenden Reden; es spielt sich vielmehr in einem Bereich jenseits der direkten Mitteilung ab und gewinnt dadurch eine gewisse Unmittelbarkeit im Rhythmus, der Unterteilung in Sinneinheiten, im Satzbau, der Wortwahl, dem Klang zurück. *Inwiefern wirkt nun aber die seelische Verfassung Klytämnestras auf ihre Redeart ein?*

Hofmannsthals *Elektra* ist in freiem Versmaß geschrieben.<sup>380</sup> Man begegnet einer reimlosen Verssprache mit beliebiger Silbenanzahl, die sich dementsprechend in Verse unterschiedlicher Länge gliedert. Auch was den Rhythmus betrifft, scheint sich Hofmannsthal vom Versrhythmus zugunsten einer literarischen Prosasprache abgekehrt zu haben.<sup>381</sup> Wie *Elektra* beim ersten Blick wie ein Prosatext wirkt, kann man auch in den Reden, z. B. wenn Klytämnestra ewig vom Vergangenen oder von dem von ihr Empfundnen erzählt, eine Tendenz hin zum Prosaduktus feststellen. Dieser Eindruck ergibt sich daraus, dass es keine regelmäßige Ordnung von Hebung und Senkung sowie keine feste Hebungsanzahl der einzelnen Verse gibt.<sup>382</sup> Ihre Rede hat allerdings einen starken Rhythmus. Sobald ihre Rede in einen regelmäßigen Rhythmus einzumünden scheint, verschwindet dieser – auch mitten im Vers und nicht nur beim Übergang zum folgenden Vers – abrupt, um nach einer kürzeren oder längeren Pause wieder in Erscheinung zu treten. Nach kurzem Anlauf stellt man ein Zögern und Besinnen fest; und nach dem Anhalten schreitet der Rhythmus plötzlich wieder fort, wodurch am Ende ein Gefühl des Unkontrollierten, Irritierenden, Fragmentarischen zurückbleibt. Die Königin selbst scheint sich der Inkonsequenz ihrer Rede durchaus bewusst zu sein, versucht sie doch gerade durch Wiederholungen, die Kontrolle über das Gesagte und den Sprechakt an sich zurück zu gewinnen. Folglich handelt es sich bei diesem stockenden Vortrag um eine Art der Rede, die dem natürlichen Rhythmus der emotionalen Sprache folgt. Es entsteht durchaus eine eigene, bewegliche Ordnung. Was den Rhythmus auszeichnet, ist darum ein Reichtum der rhythmischen Linie bei der Vermittlung der tiefsten, verdrängten seelischen Inhalte.<sup>383</sup>

Zu diesem akustischen Ergebnis trägt auf den ersten Blick der Verzicht auf die konventionelle Zeichensetzung bei. Es ist der Versuch Hofmannsthals erkennbar, durch Zeichensetzung auch in der dramatischen Rede das Auszudrückende anzudeuten. Es gibt eine große Zahl von Gedankenstrichen, Doppelpunkten, Punkten, Ausrufe- und Fragezeichen, also Zeichen in der Rede Klytämnestras, die das Heben, Senken, Tragen, Abbrechen der Stimme andeuten. Besondere Bedeutung darf dabei dem Komma zugemessen werden, das eine Zäsur bzw. eine kleine Pause mitten im Satz verursacht. So empfindet man zweimal in der folgenden Passage das Komma vor dem „und“ als ein Stocken des Atems, als Ausdruck der Verlegenheit, eines zögernden Bedenkens oder retardierenden Moments:

<sup>378</sup> Vgl. Bohrer, Karl-Heinz, *Das Tragische* S. 19.

<sup>379</sup> Vgl. Göbbels-Chelius, Annemarie, *Formen mittelbarer Darstellung im dramatischen Werk Hugo von Hofmannsthals* S. 1.

<sup>380</sup> Vgl. Hamburger, Michael: *Hugo von Hofmannsthal. Zwei Studien*, Göttingen: Sachse u. Pohl Verlag 1964, S. 93.

<sup>381</sup> Vgl. Göttert, Karl-Heinz: *Einführung in die Stilistik*, Stuttgart: Fink Verlag 2004, S. 147.

<sup>382</sup> Vgl. Otto, Paul u. Glier, Ingeborg: *Deutsche Metrik*, Ismaning: Hueber Verlag 1989, S. 168.

<sup>383</sup> Nach Nagel Bert hat der freie Vers in der Dichtung der Moderne die Wirkung des impulsiven Ausdrucksverlangens und des unverstellten Ausdrucks des Inneren. Vgl. Nagel, Bert: *Der freie Vers in der modernen Dichtung*, Göttingen: Kümmerle Verlag 1989, S. 22, 62, 65.



und meine Leber krank ist, und daß alles  
nur von der kranken Leber kommt, und winselt  
nicht du ins andre Ohr, daß du Dämonen  
gesehen hast [...]. (*Elektra* 19-22, S. 77)

Der gleichmäßige, melodische Fluss des Textes wird auf besondere Weise auch beim Übergang von einem Vers zu dem nachfolgenden durch das Enjambement unterbrochen. Dadurch wird eine syntaktische Einheit (Kolon) an jedem Versende auseinander gerissen und in den anschließenden Vers überführt.<sup>384</sup> „Wie du die Worte / hineinbringst.“ (*Elektra* 36-37, S. 82), „Ich schickte / viel Gold und wieder Gold, sie sollten ihn / gut halten, als ein Königskind.“ (*Elektra* 6-8, S. 84). Der Vers ist in seinem Sinn nicht abgeschlossen, sondern abrupt durchschnitten. „Durch die Überlagerung von syntaktischen sowie versbedingten Sprech- und Sinneinheiten entsteht eine Spannung von Betonungs- und Bedeutungsverhältnissen“,<sup>385</sup> die eine andere, eine emotionalere Aussagequalität erzeugt, als sie derselbe Text in Prosa haben würde. Das Wort behauptet sich gegenüber dem Satz, der Satz gegenüber dem Vers, der Vers gegenüber der ganzen Replik.

Aber die Gebrochenheit des Rhythmus wird auch in der Stichomythie zwischen Mutter und Tochter markiert: Es kommt oft vor, dass die Rede des nachfolgenden Sprechers im selben Vers seines Gegenübers einsetzt.<sup>386</sup> Rede und Gegenrede sind keineswegs, wie bei Sophokles' Agonszenen, in sich abgeschlossene Gesprächspartien.<sup>387</sup> Dort wird zunächst von beiden Seiten mit moralischen und juristischen Argumenten die Berechtigung des eigenen Standpunkts nachgewiesen.<sup>388</sup> Jedem ist genügend Raum und Zeit gegeben, seine Argumente erschöpfend auszubreiten. Statt der Klarheit der Argumentation herrschen bei Hofmannsthal das Schweben in einer Stimmung, die Anspannung und die Gewalt vor.<sup>389</sup>

Es ist auch die Unterteilung in Sinneinheiten, die ihr Übriges zum abgehackten, unbarmherzigen Rhythmus der Sprache beiträgt und wodurch die innere Instabilität Klytämnestras erneut zum Vorschein kommt. An mehreren Stellen im Text finden sich betont kurze Sätze.<sup>390</sup> Diese Tendenz zum kurzen Satz ist übersteigert, indem unselbstständige Sätze durch Punkte oder Ausrufezeichen von den jeweiligen Hauptsätzen abgetrennt werden. Beide sind durch inhaltliche – kausale, adversative, konzessive – oder auch syntaktische Beziehungen miteinander verbunden. Dies lässt sich in den folgenden Zitaten exemplarisch zeigen: „Ja, du! Denn du bist klug.“ (*Elektra* 33, S. 78), in „ich finde / die fürchterlichen Dinge nicht, [...]. Aber du hast Worte.“ (*Elektra* 11-14), „Du könntest vieles sagen, was mir nützt. / Wenn auch ein Wort nichts weiter ist!“ (*Elektra* 15-16, S. 79). Die Abtrennung geschieht sogar in Fällen, wo die Relation beider Sätze durch keine Konjunktion markiert ist, sondern nur suggeriert wird: „Ich träume, ja. / Wer älter wird, der träumt.“ (*Elektra* 11-12, S. 78). Die Punkte

---

<sup>384</sup> Über das Enjambement vgl. Lubkoll, Christine: „Rhythmus und Metrum“, in: *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*, hg. v. Heinrich Bosse u. Ursula Renner, Freiburg: Rombach Verlag 1999, S. 117.

<sup>385</sup> Vgl. Binder, Alwin: *Einführung in Metrik und Rhetorik*, Frankfurt a. M.: Scriptor Verlag 1987, S. 35.

<sup>386</sup> Vgl. Steingruber, Elisabeth, *Hugo von Hofmannsthals sophokleische Dramen* S. 19.

<sup>387</sup> Vgl. ebd., 47.

<sup>388</sup> Vgl. Jaene, Hans-Erich, *Die Funktion des Pathetischen im Aufbau sophokleischer und euripideischer Tragödien* S. 14.

<sup>389</sup> Vgl. Steingruber, Elisabeth, *Hugo von Hofmannsthals sophokleische Dramen* S. 49.

<sup>390</sup> Vgl. Sowinski, Bernhard: *Deutsche Stilistik. Beobachtungen zur Sprachverwendung und Sprachgestaltung im Deutschen*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1991, S. 79.

schaffen Pausen und verleihen den Einzelgliedern der Rede größeres Gewicht. Gleichzeitig lässt sich aber auch eine Abschwächung bzw. ein Verschweigen logischer – im letzten Beispiel kausaler – Beziehungen zwischen den Sätzen als Konstituens des Dialogs feststellen. Es gibt allerdings auch Kurzsätze anderer Art, worin sich das „ekstatische“ Gefühlserleben Klytämnestras spiegelt. Dies drückt sich in Einzelwörtern und Kurzsätzen aus, wobei sich immer wieder die geläufige Wortstellung ändert.<sup>391</sup> Die Rede Klytämnestras bietet zahlreiche Beispiele dafür: „Ich will hinunter. / Laßt, ich will mit ihr reden.“ (*Elektra* 35-36, S. 75), „Mir klingt das so bekannt. Und nur als hätt’ ich’s / vergessen, lang und lang.“ (*Elektra* 25-26, S. 75), „Nein, drum frag’ ich. / Den Namen sag des Opfertiers.“ (*Elektra* 3-4, S. 81). Doch die verhältnismäßig unverbundenen Kurzsätze wechseln rasch mit sehr großen Satzgebilden. Gerade wenn man denkt, dass die Periode kurz vor dem Ende steht, kommt oft statt eines Punktes ein Doppelpunkt – also eine schwächere Trennung als der Punkt: „alles sieht mich an, / als wär’s von Ewigkeit zu Ewigkeit.“ (*Elektra* 23-24, S. 79). Und die danach folgenden Nachsätze, die ausnahmsweise klein geschrieben sind, enden wiederum mit einem Doppelpunkt: „nichts ist es, nicht einmal ein Alp [...] / und bin nicht einmal krank: du siehst mich doch: / seh’ ich wie eine Kranke?“ (*Elektra* 25-30, S. 79). Der Doppelpunkt markiert den inneren Verlust Klytämnestras an Klarheit und ihre ständigen Gedankenpausen. Sie kann keinen Gedanken abschließen und flüchtet ins Oberflächliche, ins Geschwafel. Das Überflüssige wird ganz augenscheinlich nicht vermieden. An die Stelle von prägnanten Formulierungen tritt die Wiedergabe von Gerede. Das Wichtige scheint dadurch verzögert. Es gibt keine gedankliche Präzision und begriffliche Schärfe der Sprache.

Von Bedeutung ist an dieser Stelle auch ein Blick auf die Koppelung der Satzelemente zu werfen: Er richtet sich sofort auf die asyndetische Reihung.<sup>392</sup> Dadurch sind die einzelnen Wörter unverbunden, irrational, ungeordnet dargestellt, nur durch ein Komma voneinander getrennt, was auf eine innere Spannung des Vorganges hinweist:

und doch kriecht zwischen Nacht und Tag,  
wenn ich mit offenen Augen lieg’, ein Etwas  
hin über mich, es ist kein Wort, es ist  
kein Schmerz, es drückt mich nicht, es würgt mich nicht,  
es lässt mich liegen, wie ich bin [...]. (*Elektra* 17-21, S. 79)

Klytämnestras Gedankengang entwickelt sich nicht eigentlich, sondern weist gewaltige Sprünge auf, die mitten durch das Satzgefüge gehen.<sup>393</sup> Es gibt eine verhinderte Verständigungsmöglichkeit von Klytämnestras Worten, da sie bereits in unabhängig voneinander vorgefertigten bzw eruptiv hervorgestossenen Satzteilen spricht, die in ihrer Abgeschlossenheit keine Verständigung mehr zulassen.

Was also die Unterteilung der Rede Klytämnestras sowohl in Verse als auch in Sinneinheiten und deren Verknüpfung betrifft, geschieht diese vorwiegend nicht kausal-logisch, sondern mehr assoziativ, also vom Gefühl her. Klytämnestra scheint gleichzeitig zu sprechen und zu denken; es wird weniger formuliert als spontan und emotional gesprochen, insofern gewisse Bedeutungen nicht zu Wort kommen, äußern sie sich dennoch in Betonung, im bloßen Akzent des Sprechens und im Rhythmus.<sup>394</sup> Der Leser/Zuschauer beobachtet eine Abweichung von den Gesprächsnormen. Man

<sup>391</sup> Vgl. ebd., S. 79.

<sup>392</sup> Vgl. Skirl, Helge: *Arbeitsmaterialien zum Seminar Linguistische Stilistik*, Jena: 2008, S. 42.

<sup>393</sup> Vgl. Krapp, Helmut, *Der Dialog bei Georg Büchner* S. 58.

<sup>394</sup> Vgl. Krapp, Helmut, ebd., S. 21.

findet wie bereits gezeigt, Punkte, die zu Kommata oder Doppelpunkten getilgt, und dadurch abgeschwächt werden (z. B. „alles sieht mich an, / als wär's von Ewigkeit zu Ewigkeit: / nichts ist es, nicht einmal ein Alp [...] / und bin nicht einmal krank: du siehst mich doch: / seh' ich wie eine Kranke?“ (*Elektra* 23-30, S. 79). Und umgekehrt Kommata, die zu Punkten erhoben und dadurch verstärkt werden (z. B. „Und dann schlaf' ich / und träume, träume! daß mir in den Knochen / das Mark sich löst, [...].“ (*Elektra* 34-36, S. 79). Verbindende Konjunktionen, kausale, konditionale Erklärungen als Ausdruck einer beim Sprechen mitwirkenden Reflexion sind vermieden und bleiben ohne Ergebnis. Man hat das Gefühl, dass man Teile aus einem inneren Monolog Klytämnestras liest, dass Gedankengänge simuliert sind. Hofmannsthal will zeigen, wie sich Klytämnestra in ihren Emotionen hineinsteigert, wenn plötzlich extreme Schwankungen ihrer Gefühle und blinde Impulse auftauchen. Die Aneinanderreihung kurzer Sätze wie z. B. „Ich will nichts hören! Was aus euch herauskommt, / ist nur der Atem des Aegisth“ lässt vermuten, dass sie schnell und voller Wut spricht. Doch anstatt dass diese Wut das Gespräch vorantreibt, zu einem Ergebnis führt und damit die Auflösung dieser angespannten Situation herbeiführt, verliert sich Klytämnestra bald in ihren Gedanken – was in dem Übergang von „ihr“ zu „einer“ in: „Wenn einer etwas Angenehmes sagt, [...]“ signalisiert ist. Sie kommt nicht auf den Punkt und folgt keinem roten Faden. Während Klytämnestra von ihrer Krankheit spricht, kommen ihr immer wieder neue Gedanken. Sie sucht nach den treffenden Worten, was retardierend im Rhythmus des Textes wirken muss.

Auch die Klytämnestra von Hofmannsthal zugeschriebenen Satzarten deuten auf ihren emotional aufgeladenen Zustand hin. Es gibt mehrere Stellen im Text, an denen die Frage und der Ausruf zu Aussagesätzen verwandelt werden, wodurch diese zur Feststellung absinken z. B. als Klytämnestra versucht, die verübte, brutale Tat bzw. ihre Teilnahme daran als ungeschehen zu erklären:

Geht denn nicht alles  
vor unsern Augen über und verwandelt  
sich wie ein Nebel? Und wir selber, wir!  
und unsre Taten! Taten! Wir und Taten!  
Was das für Worte sind. (*Elektra* 15-19, S. 82)

Der tonlose Fragesatz Klytämnestras klingt im Text wieder; diesmal als Ausdruck einer Feststellung, hinter der immer noch die innere Erschütterung, das mitschwingende Zweifeln bzw. Erschrecken Klytämnestras lauert. Es ist der Moment, in dem die Königin vergeblich versucht, ihre Tochter davon zu überzeugen, dass sie keine Angst vor Orest – ihrem verhassten Feind – hat bzw. dass sie ihn nicht ernst nimmt. Sie diffamiert ihn als krankhaft: „Wer fürchtet sich / vor einem Schwachsinnigen.“ (*Elektra* 28-29, S. 83). Andererseits ist auch zu beobachten, dass umgekehrt ein Fragesatz an der Stelle der bloßen Feststellung steht; diese steigert sich oft zu einem fragenden Erstaunen oder auch zum betonten Ausruf. So sagt Klytämnestra über Elektras Verhalten ihr gegenüber: „Wie es sich aufbäumt mit geblähtem Hals / und nach mir züngelt! Und das lass ich frei / in meinem Hause laufen! / Wenn sie mich mit den Blicken töten könnte!“ (*Elektra* 3-6, S. 75). Dadurch ist der Rede ein besonderer Nachdruck verliehen, eine sehr starke Emotionalität und innere Anteilnahme des Sprechers ausgedrückt, die verhindert, dass die Sprache einen einheitlichen Rhythmus erlangt.<sup>395</sup>

Dies ist auch in den syntaktischen Mitteln festzustellen: Die syntaktische Geschlossenheit von Klytämnestras Rede ist durch die Wortstellung, durch abrupte

<sup>395</sup> Vgl. Sowinski, Bernhard, *Deutsche Stilistik* S. 92.

Unterbrechungen, unpassende Neuansätze und spontane Nachträge aufgerissen worden. Es ist die Sprache einer besonders aufgeregten Frau, die, sofort nach dem Aussprechen der von ihr gewählten Worte, diese voller Unsicherheit überdenkt, verstärkt, korrigiert, ergänzt.<sup>396</sup> Das hat zur Folge, dass man den Eindruck hat, als ergebe sich aus dem Nacheinander von Klytämnestras Wörtern innerhalb eines Satzes kein einheitlicher Sinn. Auffällig ist z. B. die Wortstellung der Satzanfänge Klytämnestras: „aufbäumen will ich mich“ (*Elektra* 2, S. 79), „Sehen / werd’ ich ihn nie“ (*Elektra* 26-27, S. 84). In diesen Beispielen ist das Vorfeld durch ein anderes Satzglied als gemäß der Sprachnormen erwartet besetzt. Der satzschließende Teil des Verbs rückt bei besonderer Hervorhebung an die Ausdruckstelle des Satzes, an den Satzanfang. Ihm folgt das finite Verb. Nach ihm erscheint unmittelbar das Subjekt.<sup>397</sup> Indem der bedeutungstragende infinite Verbsanteil plötzlich am Anfang des Satzes auftritt, drückt sich Klytämnestras Versuch aus, in jedem neuen Satz erneut, übereilt, verzweifelt, vergeblich ihre Wünsche auszudrücken und ihre Ängste zu beschwören. Den Sätzen haftet immer wieder am Anfang Aggressivität an, die aber kurz danach abnimmt, um kurz dann in einem neuen Satz genauso abrupt auszubrechen. Es besteht für Klytämnestra ein instinktiver Drang, bestimmte Dinge unbedingt zu denken und sagen, jedoch kann sie ihre Gedankengänge nicht mit Nüchternheit ausdrücken und abschließen.

Die gleiche Wirkung wird durch die unvollständigen, elliptischen Sätze, aus denen mehrere Verse von Klytämnestras Rede bestehen, erzielt.<sup>398</sup> Außer der Spannung, die erzeugt wird, können die Ellipsen auch bewirken, dass sich der Text schneller liest, um zum Beispiel Hektik zu vermitteln, wie in diesem Zitat: „Bin ich denn noch, / die es getan?“ (*Elektra* 19-20, S. 82). Und später sagt sie über Orest: „was kümmert’s mich, zu wissen, / ob er am Leben oder nicht.“ (*Elektra* 27-28, S. 84). Diese Hektik zeigt sich auch im Einsatz der Prolepsen, der Vorwegnahme eines Satzteils (Substantiv, Adverb) in Klytämnestras Rede, auf den sich der Neuansatz mit Hilfe eines Pronomens oder Adverbs bezieht: „Was die Wahrheit ist, / das bringt kein Mensch heraus.“ (*Elektra* 10-11, S. 77), „und die Mutter, / wenn sie schlecht schläft, [...]“ (*Elektra* 7-8, S. 82) und kurz vor dem Ende: „Was du redest, das hör’ ich nicht einmal.“ (*Elektra* 24-25, S. 84). Durch die Umstellungen im Satz klingt der Melodiefluss abgehackter. Das wird auch durch das Metrum unterstützt. Dadurch, dass sich Auftaktlosigkeit und Auftakt in den Versen abwechseln, entsteht neben der beschriebenen syntaktischen auch eine akustische Unruhe.

Das Gefühl der Erregung, Ablenkung und sprachlichen Überforderung Klytämnestras wird noch intensiver, wenn man die Anakoluthe betrachtet, die ihre Rede charakterisieren.<sup>399</sup> Klytämnestra fängt einen Satz an, besinnt sich neu und fährt in einer Weise fort, die dem begonnenen Satz nicht entspricht oder ihn auch abbricht. Dadurch wird die grammatische, syntaktische oder auch semantische Beziehung der Satzglieder gestört: „Wenn sie zu mir redet, / [...], so will ich horchen / auf was sie redet.“ (*Elektra* 8-10, S. 77). Sie fängt an, den Einfluss von Elektras Worten auf sie zu beschreiben, aber schließt diesen Gedanken nicht ab. Sie fährt im gleichen Satz mit ihrer Rede fort, indem sie übereilt, ohne jegliche Erklärung, ihren Wunsch äußert, auf alles, was ihre Tochter zu ihr sagt, zu reagieren. Die einzelnen Teile ihrer Replik weisen keine argumentationslogische Relation zueinander auf.

---

<sup>396</sup> Vgl. ebd., S. 135.

<sup>397</sup> Vgl. ebd., S. 97.

<sup>398</sup> Vgl. Kolmer, Lothar, *Studienbuch Rhetorik* S. 75-76.

<sup>399</sup> Vgl. ebd., S. 122-123.



Der Verlust des gedanklichen Fadens zeichnet sich auch durch den Einschub kontextferner Sätze oder Satzteile in einen bestehenden Satz ab.<sup>400</sup> Die Kennzeichnung des Einschubs erfolgt durch Gedankenstriche und Kommata. Als Beispiele sollen folgende Repliken dienen: „Wenn einer etwas Angenehmes sagt, / und wär’ es meine Tochter, wär’ es die da, / will ich von meiner Seele alle Hüllen ablösen [...]“ (*Elektra* 29-32, S. 77) und „Wenn mir dein Vater heute / entgegenkäme – so wie ich mit dir / da rede, könnt’ ich mit ihm reden.“ (*Elektra* 2-4, S. 83). Bei Klytämnestra sind die Konzentrationsfähigkeit und Aufmerksamkeit vermindert. Sie ist ablenkbar, geht ihren Gefühlen und Erinnerungen nach und setzt unerwartete Schwerpunkte. Ihr Denken ist bruchstückhaft und nach assoziativen Gesichtspunkten geordnet. Ihre gegenwärtige Situation – das Gespräch mit ihrer Tochter – regt sie an, um Verbindungen zur Vergangenheit – ihrem gemeinsamen Leben mit Agamemnon – herzustellen und diese erneut zu erleben. Die Ereignisse der Gegenwart lässt sie dagegen beinahe reaktionslos auf sich einwirken. Klytämnestra kennzeichnet ein assoziativ chaotisches, abschweifendes Denken, bei dem Erinnerungen und scheinbar unpassende Gedanken auftauchen und aneinandergereiht werden.

Diese zerfaserte, auseinander fallende Lage Klytämnestras äußert sich besonders stark auch darin, dass in ihrer Rede ein einmal benutztes Wort noch im gleichen Vers oder doch einem der nächsten wiederholt wird.<sup>401</sup> Die Häufigkeit der Wiederholungen lässt den Verdacht aufkommen, sie müssen aus innerem Zwang gesetzt sein.<sup>402</sup> Die Worte werden hervorgestoßen, einmal am Anfang und noch einmal am Ende des Satzes, wie „um sich ihrer zu vergewissern und um sie einzuhämmern“<sup>403</sup>: „Ich träume, ja. / Wer älter wird, der träumt.“ (*Elektra* 11-12, S. 78), „Es gibt Bräuche. / Es muss für alles richtige Bräuche geben.“ (*Elektra* 15-16, S. 78). Immer weiter wird die Intensivierung getrieben:<sup>404</sup> „zeigst du nicht / die Spuren mir an meinem Fleisch, und folg’ ich / dir nicht und schlachte, schlachte, schlachte Opfer und Opfer?“ (*Elektra* 23-26, S. 77). Die ständige Anhäufung und Wiederkehr Desselben relativiert letztlich seinen Inhalt und sein Gewicht nur und signalisiert die Ausdehnung des Leidens, der Verzweiflung Klytämnestras. Sie behauptet etwas, was sie sofort wieder in Zweifel zieht.

Diese Unfähigkeit Klytämnestras, etwas klar zu benennen, lässt sich auch darin nachweisen, dass viele der von Klytämnestra gebrauchten Worte oder deren Synonyme kurz vorher auch von Elektra ausgesprochen wurden.<sup>405</sup> Doch Klytämnestra enthüllt deren ins Negative verkehrte Seite, von der sie selber getroffen ist, die sie selbst bloßstellen. Elektra gibt den Takt vor, setzt Impulse, die von Klytämnestra aufgegriffen und näher ausgeführt werden. Die ganze Atmosphäre ist so vergiftet, dass selbst Lob oder Komplimente nicht als solche wahrgenommen werden, meist aber auch nicht so gemeint sind. Klytämnestra selbst enthüllt die Doppelbödigkeit der positiven Aussagen ihrer Tochter. So wird Ägisth, der von Elektra einfach als Nachfolger des toten Agamemnon genannt wird, von Klytämnestra wieder erwähnt. Doch sie selbst beschreibt ihn als einen Mann, der seine Frau verhöhnt und der seiner Frau nicht helfen kann. Ägisths Atem in „Was aus euch herauskommt, / ist nur der Atem des Aegisth.“ (*Elektra* 6-7, S. 77) wird zu Ägisths Schrei in, „Und ich tu’ den Mund auf, / da schreit

<sup>400</sup> Vgl. Sowinski, Bernhard, *Deutsche Stilistik* S. 139.

<sup>401</sup> Die hier dargelegten Betrachtungen wurden durch die Analyse von Elektras Rede in Lothar Wittmanns Untersuchung angeregt und basieren auf dessen Überlegungen. Vgl. Wittmann, Lothar, *Sprachthematik und dramatische Form im Werke Hofmannsthals* S.71.

<sup>402</sup> Vgl. Steingruber, Elisabeth, *Hugo von Hofmannsthals sophokleische Dramen* S. 91.

<sup>403</sup> Vgl. ebd., S. 91.

<sup>404</sup> Vgl. ebd., S. 91.

<sup>405</sup> Vgl. ebd., S. 92.



Aegisth, und was er schreit, das ist mir / verhasst, [...]“ (*Elektra* 38, S. 78; 1-2, S. 79). Klytämnestras mächtiger „Leib“, der, laut Elektra, das Leben gebären und töten kann, verwandelt sich im Munde Klytämnestras zu einem ohnmächtigen „Fleisch“ (*Elektra* 24, S. 77). Elektras „Es *kränkt* mich wahrhaft“ (*Elektra* 38, S. 76), das einfach metaphorisch gemeint ist, wird von Klytämnestra wortwörtlich benutzt, um ihre eigene, unerträgliche Situation zu beschreiben. Klytämnestras Zustand, so wie er sich in „[...] will ich von meiner Seele [...] das Fächeln sanfter Luft, / von wo es kommen mag, einlassen, wie / die *Kranken* (vom Verfasser hervorgehoben) tun, [...]“ (*Elektra* 31-34, S. 77) darstellt, wird durch „Aber ich bin morsch.“ (*Elektra* 36, S. 78) weiter präzisiert. Auch Elektra benutzt z. B. in der vierten Phase des Gesprächs Worte, die Klytämnestra in der jeweils vorangehenden Äußerung benutzt hat. Wie allerdings bereits in der Gesprächsanalyse gezeigt wurde, bettet Elektra ihre Worte in einen anderen Kontext als Klytämnestra. Beide Frauen stellen sich z. B. unter dem Wort „Opfer“, nicht das Gleiche vor. Klytämnestra assoziiert damit ein Tier, das geschlachtet wird, damit sie sich von der Sünde des Gattenmords reinigt und Elektra ihre Mutter. Diese muss geschlachtet werden, damit Elektra ihr Lebensziel erfüllt. Dadurch, dass beide Worte in den Mund nehmen, die kurz vorher ihr Gegenüber benutzt hat, erscheinen beide Frauen auf den ersten Blick ohnmächtig, als bräuchten sie unbedingt „fremde Krücken“, um sich überhaupt auszudrücken. Man hat den Eindruck, dass ihre Gedanken komplett von ihrem Gegenüber kontrolliert werden.

Jede der beiden Frauen scheint so große Gewalt über ihr Gegenüber zu haben, dass sie die gleichen Motive aufgreifen kann. Dadurch reißt sie ein Stück der Anderen an sich, nimmt das Wesen der Anderen in sich auf. So scheint jede von beiden selbstbewusst genug zu sein, um sich die Worte, die Gedanken, die Gefühle, die Ängste, die vergangenen und künftigen „Sünden“ ihres Gegenübers anzueignen. Dadurch aber enthüllt sich Elektras Hass und Drang, ebenso wie die Königin ihre Gegner anzugreifen und auszubeuten. Und gleichzeitig erkennt man auch, dass sich unter der Maske der gewalttätigen Klytämnestra ein sehr verletzlicher Kern verbirgt. Sie ähnelt ihrer Tochter, die am Anfang des Stückes von den Dienerinnen mit einem verwundeten Tier verglichen wird.

Die Wortwiederholung hat auch zur Folge, dass bestimmte Laute ständig wiederkehren. Die Anhäufung von e-, i-, a-Lauten bringt besonders auf der Bühne den Eindruck einer trostlosen Monotonie hervor.<sup>406</sup> Dadurch wird aber gleichzeitig der Gedanke des Einförmig-Unkomplizierten,<sup>407</sup> des Primitiven hervorgebracht. Die Silben- oder Lautwiederholung in der Sprache der Primitiven entsteht aus dem Bedürfnis, einem Gedanken Nachdruck zu verleihen.<sup>408</sup> Die Wörter als allgemeine und abstrakte Begriffe scheinen durch Naturlaute ersetzt zu sein. Man hat das Gefühl, dass die Sprache in die formlose Wort- und Sprachurmasse zurückzukehren droht, wo das Wort wieder zum Schrei, das Sprechen zum Lallen wird.<sup>409</sup> Die klaren Gedanken erweisen sich als reine Illusionen. Es ist die rohe Triebnatur Klytämnestras, die ungezügelt zum Ausdruck kommt.

Die Auffassung, dass in Klytämnestras Rede eine Art eindrucksvoller, plastischer „Ursprache“ rekonstruiert ist, die ihr tiefstes Innere gnadenlos entblößt, wird dadurch bestärkt, dass sie pantomimisch darstellbare Wörter benutzt. So bemüht Klytämnestra

<sup>406</sup> Vgl. Strehle, Hermann: *Vom Geheimnis der Sprache. Sprachliche Ausdruckslehre – Sprachpsychologie*, München: Reinhardt Verlag 1956, S. 75-76.

<sup>407</sup> Vgl. ebd., S. 76.

<sup>408</sup> Vgl. ebd., S. 78. Zusätzlich vgl. Wittmann, Lothar, *Sprachthematik und dramatische Form im Werke Hofmannsthals* S. 72.

<sup>409</sup> Vgl. Strehle, Hermann, *Vom Geheimnis der Sprache* S. 78.

außer den Ohren auch den Tast- und den Gesichtssinn, um sich selbst und Elektra die Bedeutung von beispielsweise „kriecht“ oder „würgt“ klar zu machen.<sup>410</sup> Dadurch hat man gleichzeitig das Gefühl, dass die Wörter auf ihren Ursprung zurückgeführt werden; dass man kurz davor steht, den ursprünglichen Sinn, der hinter den Worten steckt, zu durchdringen.

Ein weiteres stimmungsverdichtendes Element, das sich durch die ganze Rede Klytämnestras zieht und dieser eine besondere Ausdruckskraft verleiht, ist die Bildlichkeit des Ausdrucks, die sich auf verschiedene Art und Weise ausdrückt. So sind real vorhandene oder erlebte Gegebenheiten von Klytämnestras Wirklichkeit zu bildhaften Einheiten zusammengefasst und durch übliche Benennungen sprachlich gekennzeichnet.<sup>411</sup> Das ist der Fall, wenn Klytämnestra den Mord an Agamemnon beschreibt:

Da stand er, von dem  
du immer redest, da stand er und da  
stand ich und dort Aegisth und aus den Augen  
die Blicke trafen sich: [...]. (*Elektra* 22-25, S. 82)

Es kommt auch vor, dass Klytämnestra das in ihrer Phantasie bzw. in ihren Träumen Sichtbare mit Worten vermitteln will. Das Gemeinte wird nicht durch die ihr naheliegende Wörter, sondern durch ein Bild bzw. ein Wort aus einem anderen Sinnbereich dargestellt.<sup>412</sup> Keine von beiden Vorstellungen verliert ihre Eigenbedeutung. Diese ist durch die Zwischenfügung des Vergleichspartikels „wie“, gewahrt.<sup>413</sup> „Kann man denn / vergehen, lebend, wie ein faules Aas?“ (*Elektra* 30-31, S. 79).

Hierin erkennt man, dass das Wesentliche in Umschreibungen gesagt ist.<sup>414</sup> Klytämnestra drückt Sachverhalte aus, die nicht in der Sprache adäquat formuliert, sondern durch den Rückgriff auf sprachliche Bilder, Vergleiche, Metaphern veranschaulicht werden, sodass die Grenzen zwischen Bildlichem und Sprachlichem ineinander übergehen.

Fasst man alle hier dargelegten Betrachtungen zusammen, die die Redeart Klytämnestras betreffen, kommt man zu folgenden Ergebnissen:

Konzentriert man sich zunächst auf das Verhalten beider Frauen gegenüber der Sprache, stellt man fest, dass dieses sich als ambivalent erweist. Einerseits finden beide nur in der Sprache Zuflucht. Vermittels der sprachlichen Mittel und der mehrfachen Begriffsversinnlichung stehen ihnen enorme Ausdrucksmöglichkeiten zur Verfügung und ist ihrer Rede eine besondere Ausdruckskraft verliehen. Sie glauben – dadurch ein „naives“ Verhältnis gegenüber der Sprache offenbarend –, dass das bloße Aussprechen ausreicht, um Gewünschtes Wirklichkeit werden zu lassen: Elektra will Klytämnestra zu einer Selbstdarstellung bewegen, um das Verborgene aufzudecken. Sobald die Königin eingesteht, ist die Strafe legitim. Ansonsten bleibt immer ein Zweifel und Elektras Verlangen erscheint als blinde Rache. Klytämnestra versucht, die Vergangenheit zu verdrängen, sich mit Elektras Hilfe von den Alpträumen zu befreien.

---

<sup>410</sup> Vgl. ebd., S. 14-15.

<sup>411</sup> Vgl. Sowinski, Bernhard, *Deutsche Stilistik* S. 255.

<sup>412</sup> Vgl. Kolmer, Lothar, *Studienbuch Rhetorik* S. 105.

<sup>413</sup> Vgl. ebd., S. 105.

<sup>414</sup> Wie im letzten Kapitel gezeigt wird, ist Hofmannsthals Sprachskepsis besonders von Nietzsches Problematik über die Sprache beeinflusst. Vgl. Böckmann, Paul: „Die Bedeutung Nietzsches für die Situation der modernen Literatur“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 27 (1953), S. 77-101; hier S. 88.

Sie müssen sich also (aus unterschiedlichen Gründen) annähern und intimer miteinander sprechen.

Merkwürdigerweise aber kommt gleichzeitig ihr Misstrauen gegenüber der Sprache – eine Art Versuch, vor ihr zu fliehen – zum Vorschein.<sup>415</sup> So kann mit Blick auf die vorgelegten Ergebnisse dieses Abschnitts der zu Beginn der Argumentation aufgeworfene Zweifel an der Sprache als Kommunikationsmittel bestätigt werden. Man spürt eine Entfremdung des Menschen von der sich durch die begriffliche Abstraktion entwickelnden Sprache. Das Misstrauen gegenüber den Möglichkeiten, sich in verbaler Sprache zu verständigen, bringen zunächst die affektiven Redeabbrüche, Selbstkorrekturen, rhetorischen Frage- und Zweifelgesten, die monologische Sprechhaltung und der Wiederholungszwang in der Rede Klytämnestras mit sich.<sup>416</sup> Eine echte Mitteilung findet nie statt.

Das Misstrauen gegenüber den Möglichkeiten, sich selbst mit Sprache auszudrücken, bringen außerdem auch die dargelegten Grenzverschiebungen in den Bereich der Pantomime, der Malerei mit sich. So ist, wie bereits gezeigt, für Klytämnestras Reden das kontinuierliche Zurückgreifen auf künstlerische Mittel kennzeichnend, die zwar ein intensives Gefühlserlebnis versprechen, die jedoch gleichzeitig zum Zerfall der Sprache als Kommunikationsträger führen.

So sprechen z. B. die Bilder bzw. der Klang zunächst die Sinne und das Gefühl an.<sup>417</sup> Es entsteht der Eindruck, dass Klytämnestra und Elektra nicht sprechen, – mit Hilfe der Sprache – nicht wirklich etwas erklären oder verstehen möchten. Man hat das Gefühl, dass sie statt zu sprechen eher schauen, fassen, riechen, fühlen.<sup>418</sup> Der Zuschauer hört nicht den mündlichen Vortrag beider Frauen sondern den ohrenbetäubenden Herzpuls, die Schreie. Anstatt der Präzisierung kommt die Intensivierung zum Vorschein und anstatt der Vollständigkeit das quälende Ringen um die Worte.<sup>419</sup> Und trotz aller sprachlichen Bemühungen bleibt immer noch etwas Unaussprechliches.

Im Folgenden wird detailliert untersucht, ob vielleicht die Musik von Strauss in seiner Oper *Elektra*, die sich auf die Textvorlage Hofmannsthals stützt, diesem Unaussprechlichen Ausdruck verleihen kann; ob und wie die Komposition von Strauss diejenigen Gefühlsnuancen einfängt, die in den untersten Grenzen des sprachlich Fassbaren liegen; ob und wie sich die Musik in Gebiete von Erfahrung und Wissen öffnet, die entfernt vom sprachlichen Ausdruck liegen.

## 5. Exkurs: Die Analogien von Klytämnestras Redeart im musikalischen Bereich: Strauss' singende Klytämnestra.

### 5.1 Einleitung

Das dramatische Schaffen Hofmannsthals wird, wie oben bereits dargestellt wurde, von seinem Bestreben ganz entscheidend bestimmt, die Gattungsgrenzen immer wieder zu

---

<sup>415</sup> Vgl. Brinkmann, Richard: „Hofmannsthal und die Sprache“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 35 (1961), S. 69-95; hier S. 90.

<sup>416</sup> Vgl. Steingruber, Elisabeth, *Hugo von Hofmannsthals sophokleische Dramen* S. 90; Vgl. Schneider, Sabine, *Verheißung der Bilder* S. 224.

<sup>417</sup> Vgl. Dachselt, Reiner, *Pathos* S. 21.

<sup>418</sup> Vgl. Schneider, Sabine, *Verheißung der Bilder* S. 291.

<sup>419</sup> Vgl. Steingruber, Elisabeth, *Hugo von Hofmannsthals sophokleische Dramen* S. 42-45.

überschreiten (*Die Bühne als Traumbild II* 78).<sup>420</sup> Durch die größtmögliche Betonung der nichtsprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten, die Verwendung der Gebärdensprache und des pantomimischen Ausdrucks beim Aussprechen bestimmter Wörter, die Visualisierung des durch den Text vermittelten Gesamteindrucks und die klanglich-musikalische Schicht der Sprache,<sup>421</sup> d. h. „der Klang einzelner Wörter, die Folge von von betonten und unbetonten Silben, im Sprechrhythmus und in der Sprechmelodie“<sup>422</sup> von Klytämnestras Rede wird das Seelische im Sinnlichen direkt ausgedrückt.

Diese Synästhesie ist nicht nur in der rein literarischen Gestaltung von Hofmannsthals *Elektra* nachvollziehbar. Vielmehr lässt sich der literarische Ausdruck bzw. das Ausdrucksmedium der Sprache um eine weitere Ebene durch die hinzutretende Vertonung, Frucht von Hofmannsthals Zusammenarbeit mit dem Komponisten Richard Strauss, erweitern, wenn nicht gar steigern.<sup>423</sup>

Nachdem Strauss eine Aufführung der *Elektra* im Jahr 1906 besucht hatte, fängt er an, Hofmannsthal als einen potenziellen Librettisten zu sehen,<sup>424</sup> und drückt dem Dichter seinen Wunsch aus, dessen Tragödie zu vertonen. Hofmannsthal ist sofort einverstanden und nach einigen zögerlichen Überlegungen von Seiten des Komponisten hinsichtlich der Ähnlichkeit mit dem Salome-Stoff, beginnt mit der nachträglichen Bearbeitung des *Elektra*-Textes für die Opernbühne die einzigartige Zusammenarbeit zwischen beiden Künstlern.<sup>425</sup> Am Anfang ihrer Zusammenarbeit schreibt Strauss an Hofmannsthal: „Ihre Art entspricht so sehr der meinen, wir sind für einander geboren und werden sicher Schönes zusammen leisten [...]“ (*Briefwechsel* 18). Und als Zustimmung Hofmannsthals kann man folgende Worte im *Ungeschriebenen Nachwort zum Rosenkavalier* begreifen: „Ein Werk ist ein Ganzes und auch zweier Menschen Werk kann ein Ganzes werden.“<sup>426</sup>

Hofmannsthal wendet sich der Opernform zu,<sup>427</sup> weil er dadurch „ein Ganzes von Text und Musik“ (*Briefwechsel* 112) schaffen und die Gegensätze zwischen beiden Künsten überwinden will.<sup>428</sup> Es ist die Musik,<sup>429</sup> behauptet Hofmannsthal 1904, mit der die

---

<sup>420</sup> Vgl. Schmid, Martin-Erich: *Symbol und Funktion der Musik im Werk Hugo von Hofmannsthals*, Heidelberg: Winter Verlag 1968, S. 144.

<sup>421</sup> Vgl. Künkel, Stephanie: *Vom Libretto zum Prosatext. Untersuchungen zu Hugo von Hofmannsthals „Die Frau ohne Schatten“* (Mag.), Oldenburg: 2005, S. 50.

<sup>422</sup> Vgl. Dürr, Walther: *Sprache und Musik. Geschichte, Gattungen, Analysemodelle*, Kassel: Bärenreiterverlag 1994, S. 19.

<sup>423</sup> Vgl. Künkel, Stephanie, *Vom Libretto zum Prosatext* S. 50-51.

<sup>424</sup> Vgl. Zöllig, Anke: *Untersuchung des Verhältnisses von Text und Musik in den Opern „Elektra“ und „Der Rosenkavalier“ von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss* (Mag.), Hamburg: 2000, S. 53. Vgl. Wessel, Elsbeth, *Theater zwischen Traum und Wirklichkeit* S. 137. Zusätzlich vgl. Künkel, Stephanie, *Vom Libretto zum Prosatext* S. 47.

<sup>425</sup> Nach der *Elektra* entstanden aus der Zusammenarbeit Hofmannsthals und Strauss' fünf weitere Opern: *Der Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos*, *die Frau ohne Schatten*, *die ägyptische Helena* und *Arabella*. Vgl. Kloiber, Rudolf, Konold, Wulf u. Maschka, Robert: *Handbuch der Oper*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2004, S. 693.

<sup>426</sup> Vgl. Hofmannsthal, Hugo von u. Strauss, Richard: *Der Rosenkavalier. Fassungen, Filmszenarium, Briefe*, hg. v. Willi Schuh, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1972, S. 221.

<sup>427</sup> Vgl. Beck, Thomas: *Bedingungen librettistischen Schreibens. Die Libretti Ingeborg Bachmanns für Hans Werner Henze*, Würzburg: Ergon Verlag 1997, S. 32-35. Vgl. Gier, Albert: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikliterarischen Gattung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998. Dazu vgl. Schnitzler, Günther: „Drama als Libretto. Verdis Schiller“, in: *In ricordo di Friedrich Schiller*, hg. v. Maria Angela Magnani, 2005 (= Villa Vigoni, Bd. 9), S. 27-50; hier S. 31.

<sup>428</sup> Vgl. Salvan-Renucci, Françoise: *Ein Ganzes von Text und Musik. Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss*, Tutzing: Schneider Verlag 2001, S. 14.



Innerlichkeit symbolisch ausgedrückt werden kann, mit der man „in die tiefsten Tiefen des zweifelhaften Höhlenkönigreiches Ich hinabzusteigen und dort das Nicht-mehr-Ich oder die Welt zu finden [...]“ (*Briefe 1900-1909* 155) vermag. Denn die Sprache reicht nicht mehr aus, um jenen „Abgrund des Gemüts, den von allen Künsten nur die tönende ausmißt“<sup>430</sup> einzufangen. Hofmannsthal ist davon überzeugt, dass durch den Einsatz der Musik die Ausdruckskraft des bereits abgeschlossenen literarischen Werks *Elektra* noch intensiviert wird.<sup>431</sup>

So schreibt er unter anderen im April 1906 an Strauss: „Auch scheint mir die auf Sieg und Reinigung hinauslaufende, aufwärtsstürmende Motivenfolge, die sich auf Orest und seine Tat bezieht – und die ich mir in der Musik ungleich gewaltiger vorstellen kann als in der Dichtung – [...]“ (*Briefwechsel* 19).

Um diese im Vergleich zum Theaterstück „ungleich gewaltigere“ Darstellung der Emotionen in Strauss’ Oper, speziell die der Klytämnestra-Figur, zu veranschaulichen, werden im Anschluss in zwei Unterkapiteln erst die Veränderungen des bereits vorliegenden Theaterstücks *Elektra* für die von Strauss vorgenommene Erstellung des Opernlibrettos, und dann die Vertonung als eine mögliche Interpretationsform der Redeart und des Redehalts von Klytämnestras Worten sowie ihres gestischen und mimischen Ausdrucks anhand den ihr (der Vertonung) eigenen Mitteln und Strukturen – z. B. Rhythmus, Tempo, Dynamik, Satzmelodie – untersucht.

Doch zuvor soll folgender Überlegung nachgegangen werden: Dass Hofmannsthal schon 1903 – also sechs Jahre vor der Uraufführung der Oper *Elektra* in Dresden – beim Schreiben seines gleichnamigen Dramas an dessen Vertonung gedacht haben könnte, bzw. dass schon sein Dramentext Züge eines Librettos – also eines auf die Musik zugeschnittenen Textes – trägt. Dies darf zwar nicht für gesichert erklärt werden, da Hofmannsthal sich nirgendwo darüber äußert. Doch es gibt bestimmte Aspekte, die diese Möglichkeit sehr nahe legen, wenn nicht gar diese Überlegung stützen. Eine erste Spur führt zu den Regieanweisungen, die interessanterweise auch im Libretto fast unverändert geblieben sind.

Der Librettist kann durch den Einsatz der Musik nicht darauf hoffen, dass alle von den Sängern vermittelten bzw. gesungenen Wörter uneingeschränkt vom Zuhörer verstanden werden. Aus diesem Grund kommen im Libretto z. B. die Gestik und Mimik, sowie die Stellung der Figuren zueinander besonders prägnant zum Ausdruck und ergänzen bzw. ersetzen öfters die Sprache. Aber bereits die minutiösen Regieanweisungen Hofmannsthals und seine Studie *Szenische Vorschriften zu „Elektra“*, mit allen seinen Erwägungen zu Bewegungen, zu Hell-Dunkel-Kontrasten, zu den Gesichtsausdrücken seiner Figuren, lassen eine bestimmte Affinität zur Oper erkennen, die angesichts der eingeschränkten Verständlichkeit des gesungenen Textes darauf zielt, seelische Inhalte unmittelbar visuell bzw. sinnlich erfahrbar zu machen. Dieser Durchbruch des Deskriptiven und Sichtbaren und die direkte, durch keine

---

<sup>429</sup> Vor diesem Hintergrund ist es interessant, zu erwähnen, dass Hofmannsthal keine musikalische Bildung hat, wie er in einem Brief an Strauss vom 26. Juli 1928 mit „Beschämtheit“ bekennt. Doch er verfügt über eine instinktive Fähigkeit, musikalische Qualitäten zu erkennen. Er schreibt an Strauss: „Mit einem fast barbarischen, aber sehr aufmerksamen und doch künstlerischen Sinn horche ich hinein in alle Musik [...]“ (*Briefwechsel* 569).

<sup>430</sup> Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: „Blick auf Jean Paul“, in: ders.: *Prosa III*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1952 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 3), S. 153-158; hier S. 156.

<sup>431</sup> Vgl. Wagner, Renate u. a.: „Elektra“, in: *Handbuch des Musik-Theaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, Freiburg: Herder Verlag 1992, S. 498-500. Außerdem vgl. Zöllig, Anke, *Untersuchung des Verhältnisses von Text und Musik* S. 51-52.



Rationalität verstellte Ansprache des Gefühls wird auch durch die Vorstellung des Szenariums in *Elektra* unterstrichen.<sup>432</sup> Darin ist nur ganz vage die Vorgeschichte der verwickelten Figuren angedeutet und deren Intentionen, Dispositionen und Gefühle werden nicht erklärt, sondern lassen sich einfach in einer Bewegung, einem Gesichtsausdruck zeigen bzw. verdichten.

Diese Reihung von Bildern macht etwas möglich, das als ein unschätzbarer Vorzug der Oper betrachtet werden kann: Die Simultaneität, die Hingabe an den Augenblick, die Zuspitzung der Gefühle im emotionalen Augenblick. Hofmannsthal selbst beklagt im *Brief des Lord Chandos* als eine Hauptschwäche der Wortsprache, dass sie unfähig sei, die Gefühle genau in dem Moment, in dem sie erlebt werden, in Szene zu setzen.<sup>433</sup> Am Ende der Klytämnestra-Elektra-Szene, wo laut Bühnenanweisungen beide, Mutter und Tochter, einander sprachlos gegenüber stehen, „grässlich vor Angst“ und Hass atmend, wird in diesem Sinne das sich zeitgleich im Innenraum beider Seelen Abspielende wie in zahlreichen Momentaufnahmen nach außen projiziert. Schaut man genauer hin, scheint die Zeit stehen geblieben zu sein. Es gibt kein Voranschreiten von Handlung, sondern nur eine schonungslose, wortlose Entblößung des inneren Seelenzustandes, was auch ein weiteres Merkmal der Oper ist. Der Damentext Hofmannsthal birgt im Keim diese Tendenz zur Oper, bei der sich die Zeit ausdehnt, um erschütternde Gefühle stärker zu schildern.<sup>434</sup> Zu diesem Zwecke wird in der Oper das Tempo durch den Einsatz der musikalischen Mittel, durch die Wiederholung einzelner Verse und die Arien, die von dem auf die Bühne Mitagierenden nur pantomimisch unterbrochen werden können und auf kein Vorher und Nachher, sondern nur auf sich selbst verweisen, verlangsamt.<sup>435</sup> Auch im Drama kann die Zeit angehalten werden, wenngleich nur mit beschränkten Mitteln: So entsprechen die Monologe Klytämnestras mit ihren ständigen Wortwiederholungen, mit ihrer zirkulären Struktur, mit den erschöpfenden, mehrere Minuten andauernden, zusammenhanglosen Gedankenketten, die ihr in wenigen Sekunden durch den Kopf schießen, ihrer Funktion nach einer Arie. Die Zeit steht still und man hört bloß die Stimme Klytämnestras, die über mehrere Verse hinweg immer eindringlicher und ohne Unterbrechung vor Elektra ihre psychische Verfassung singend zum Ausdruck bringt.<sup>436</sup>

Trotz dieser geradezu ins Auge stechenden Nähe des Dramas zur Oper im Allgemeinen lassen sich im Libretto der Oper *Elektra*, das nach der von Strauss vorgenommenen Bearbeitung des bereits vorliegenden Damentextes entstanden ist, einige Veränderungen feststellen, mit denen die bereits angedeuteten Grundzüge des Operntextes weiter unterstrichen, vertieft werden. Entsprechend meiner Analyse des hofmannsthalschen Damentextes bleibt der Fokus dieses Exkurses gleichermaßen auf die Klytämnestra-Elektra-Szene konzentriert.

## 5.2 Die Erstellung des Librettos zur Oper *Elektra*.

Obwohl Hofmannsthal und Strauss das Libretto zur Oper *Elektra* für ein gemeinsames Projekt gehalten haben, bleibt Hofmannsthal's Anteil an der Bearbeitung seines Damentextes zum Libretto im Vergleich zu Strauss' gering.<sup>437</sup> Wie es in ihrem

<sup>432</sup> Vgl. Schnitzler, Günther, „Drama als Libretto“ S. 33 u. vgl. Gier, Albert, *Das Libretto* S. 13.

<sup>433</sup> Vgl. ebd., S. 8 und vgl. Schnitzler, Günther, „Drama als Libretto“ S. 34.

<sup>434</sup> Vgl. Gier, Albert, *Das Libretto* S. 7 und vgl. Schnitzler, Günther, „Drama als Libretto“ S. 32.

<sup>435</sup> Vgl. Gier, Albert, *Das Libretto* S. 7.

<sup>436</sup> Vgl. ebd., S. 12.

<sup>437</sup> Vgl. Stölting, Sabine: *Die Transformation der „Elektra“ vom Schauspiel Hofmannsthal's zum Libretto Strauss'.* Dargestellt am Beispiel der Orestszenen, Freiburg: Grin Verlag 2005, S. 25.

Briefwechsel dokumentiert ist, ist Strauss darüber hinaus fast immer derjenige, der Hofmannsthal zu Änderungen und Abwandlungen des Damentextes anregt.<sup>438</sup> Die produktive Zusammenarbeit von Strauss und Hofmannsthal beschränkt sich im Wesentlichen auf die zweite Elektra-Chrysothemis-Szene und die Elektra-Orest-Szene. Im Rahmen dieses Unterkapitels werden zunächst die in der Elektra-Klytämnestra-Szene des hofmannsthalschen Damentextes von Strauss – mit oder ohne Hofmannsthals Mitarbeit – vorgenommenen Veränderungen in chronologischer Reihenfolge beschrieben und im Anschluss die damit verbundenen Absichten des Komponisten detailliert untersucht. Stellt man beides, Drama und Libretto, gegenüber (siehe Synopse im Anhang), offenbaren sich in der Tat neben den Ähnlichkeiten auch viele wesentliche Veränderungen, die der gesprochene Text bei seiner Transformation zum gesungenen Text erfahren hat und die unter anderem den bereits beschriebenen Durchbruch des Sichtbaren in der Oper unterstützen.

Im Drama wie im Libretto leiten die Klytämnestra-Elektra-Szene (*Elektra* 25-27, S. 74; *Elektra* 30-41, S. 74) die Bühnenanweisungen ein, die den Auftritt Klytämnestras und ihrer Dienerinnen beschreiben (*Libretto* 15-29, S. 122). Der einzige Unterschied ist der, dass im Gegensatz zum Drama die drei ersten Zeilen der Bühnenanweisungen im Libretto an die Worte Elektras und Chrysothemis' anschließen und sich nicht dazwischen fügen. Der im Zusammenwirken optischer und akustischer Reize entstehende Gesamteindruck von der Existenz einer „Folterkammer“ gleich hinter den Wänden des Palastes wird nicht abrupt durch die Reaktion Chrysothemis' unterbrochen und dadurch abgeschwächt. Im Gegenteil: Er wird verstärkt, indem die Dekadenz der am Fenster dieser „Kammer“ erscheinenden Königin in den direkt anschließenden, ihren Auftritt vorbereitenden Bühnenanweisungen geschildert wird.

Die ersten Worte der Königin mit ihrer Tochter und ihren Vertrauten (*Elektra* 1-37, S. 75) bleiben von Strauss fast unberührt. Klytämnestra versucht, die Absichten ihrer Tochter mit Hilfe ihrer Dienerinnen zu durchschauen (*Libretto* 30-41, S. 122; 1-31, S. 123). Allerdings stellt man auch in dieser Passage (*Libretto* 30-41, S. 122; *Libretto* 1-31, S. 123) kleine Veränderungen im Vergleich zum Drama fest. Strauss hat den Bühnenanweisungen die Wörter „schweratmend“ (*Libretto* 35, S. 122), „ruhig“ (*Libretto* 123, Vers 3), „zu ihren Begleiterinnen“ (*Libretto* 6, S. 123) und „weich“ (*Libretto* 14, S. 123) hinzugefügt, die auf das Tempo, die Lautstärke und gleichzeitig auf die Gestik und Mimik Klytämnestras hinweisen. Zusätzlich fügt er zwischen den Worten Klytämnestras (*Libretto* 25-31, S. 123) die Bühnenanweisungen ein, auf die man im Drama erst nach der Vollendung von Klytämnestras abschweifender Aussage (*Elektra* 35-37, S. 75) stößt (*Elektra* 3-4, S. 76). Diese signalisieren die räumliche Annäherung Klytämnestras an ihre Tochter. Indem Strauss diese Anweisungen (*Libretto* 28-29, S. 123) vorsetzt und diese sogar um die Wörter „etwas weicher“ ergänzt, zeigt er deutlicher als im Drama die abrupte Veränderung sowohl im Gemüt Klytämnestras als auch in der Klangfarbe ihrer Stimme, genau in dem Moment, in dem sie näher zu ihrer Tochter tritt. Im Libretto wird visualisiert, dass Klytämnestras Gefühle stets neu entstehen. Es werden emotionale Augenblicke kreiert.

<sup>438</sup> Am 22. Juni 1908 schreibt Strauss an Hofmannsthal: „Ihre erste Versendung dankend erhalten; sehr schön, aber etwas wenig. Bitte drücken Sie noch ein bisschen, es kommen sicher noch etwa 8 Verse für jede heraus, ich muß hier Material haben, um beliebig steigern zu können.“ (*Zeugnisse* 435). Für weitere Informationen über die Zusammenarbeit des Komponisten mit dem Dramatiker vgl. Bayerlein Sonja: *Musikalische Psychologie der drei Frauengestalten in der Oper „Elektra“ von Richard Strauss*, Tutzing: Schneider Verlag 1996, S. 83-84.

Unterschiede zwischen Dramentext und Libretto finden sich nicht nur in den Bühnenanweisungen, sondern auch in den Redebeiträgen der beiden Frauen, wie folgendes Beispiel belegen soll:

Strauss hat die Worte Elektras, mit denen sie sich auf ihre symbiotische Bindung an ihre Mutter, auf deren Macht und ihre Beziehung zu Ägisth bezieht (*Elektra* 38, S. 75; 1-40, S. 76), sowie die jeweils anschließende Reaktion Klytämnestras weggestrichen. Die Gründe für die von Strauss vorgenommenen Auslassungen werden am Ende dieses Unterkapitels detailliert untersucht.

So setzt sich das Libretto genauso wie wir diese vom Dramentext her kennen (*Elektra* 77, Vers 1-7) weiter fort: mit den Kommentaren der Dienerinnen über Elektras Verhalten (*Libretto* 32-36, S. 123) und die anschließenden Worte Klytämnestras (*Libretto* 1-3, S. 124). Das Wort „zornig“ der Bühnenanweisung (*Elektra* 5, S. 77), das an dieser Stelle die Gestik und Mimik Klytämnestras näher beschreibt, während diese ihre Unzufriedenheit ausdrückt, wurde im Libretto von Strauss durch das Wort „auffahrend“ (*Libretto* 1, S. 124) ersetzt. Beide Adverbien haben zwar eine ähnliche Bedeutung, allerdings ist das erste allgemeiner. Es gibt keinen Hinweis darauf, wie sich das Gefühl der Wut äußert. Das „auffahrend“ hingegen gibt dem Sänger eine konkrete Handlungsanweisung. Hierin steckt eine konkrete, gestisch gedachte Bewegung.

Darauf folgend (*Libretto* 7-34, S. 124) lässt sich ein weiteres Verfahren – neben den Auslassungen, Ergänzungen und Ersetzungen – nachvollziehen, das für die Erstellung des Librettos angewandt wurde. In der entsprechenden Passage greift Strauss auf das Motiv des verschwörerischen Verhaltens von Klytämnestras Dienerinnen (*Elektra* 16-28, S. 77) in den eröffnenden Versen zurück und schafft so einen thematisch zusammengehörigen Block (*Libretto* 2-15, S. 124). Dazwischen steht nicht, wie bei Hofmannsthal, Klytämnestras Wunsch, etwas von ihrer Tochter zu erfahren, was sie erlösen würde (*Elektra* 8-11, S. 77). Diese Passage ist im Anschluss nach Umstellung mit einer weiteren Aussage Klytämnestras in einem Abschnitt zusammengezogen (*Libretto* 17-34, S. 124). Hierdurch spürt der Leser/Zuschauer, wie sich Klytämnestras Wunsch zu dem Drang steigert, sich ihrer Tochter anzunähern.

So wird das Hofmannsthals Textgestaltung bestimmende kreisende Moment in Klytämnestras langwierigen, in Unverständlichkeit versickernden Gedanken (*Elektra* 6-40, S. 77) von Strauss im Interesse einer einfacher zu begreifenden linearen Abfolge klar abgegrenzter Gedanken gestrichen.<sup>439</sup> Strauss erreicht sogar einen sanfteren Übergang von der einen (*Libretto* 2-15, S. 124) auf die andere Passage (*Libretto* 16-34, S. 124), indem er in den folgenden Versen der hofmannsthalschen Klytämnestra, die er als Bindeglied nutzt, die Stellung der zwei folgenden Sätze umkehrt. So sagt die Atridenkönigin im originalen Dramentext:

Wenn sie zu mir redet,  
was mich zu hören freut, so will ich horchen  
auf was sie redet. Was die Wahrheit ist,  
das bringt kein Mensch heraus. (*Elektra* 8-11, S. 77)

Die singende Klytämnestra allerdings trifft, direkt nachdem sie das Gerüchteverbreiten ihrer Dienerinnen angeprangert hat, umgekehrt als beim Theaterstück zuerst die Entscheidung, sich nie wieder mit den unbegründeten und unbelegten „Wahrheiten“, die rücksichtslos über ihre Person verbreitet werden, auseinander zu setzen. Und im Anschluss sagt sie, dass sie ihre Seele nur denjenigen öffnen wird, die ihr „etwas Angenehmes“ sagen und ihren Schmerz lindern können. Die einzige zur Verfügung

---

<sup>439</sup> Vgl. ebd., S. 88.

stehende Person ist momentan Elektra. Die Evidenz der gesamten Passage (*Libretto* 2-34, S. 124) wird noch stärker, indem beim *Libretto* die Gedankenketten wegfallen (*Elektra* 11-15, S. 77), die im originalen Damentext der weder beweisbaren noch widerlegbaren „philosophischen“ Aussage Klytämnestras über die Wahrheit (*Elektra* 10-11, S. 77) folgen. Somit ist im *Libretto* nach der Königin „Was die Wahrheit ist das bringt kein Mensch heraus.“ (*Libretto* 17-18, S. 124) ihre Rede, im Gegensatz zum Drama, nicht auf verschiedene thematische Inhalte ziellos ausgerichtet, aufgrund dessen die Aufmerksamkeit des Zuschauers aber auch der Figur selbst fortschreitend abschweift. Strauss schließt, wie bereits gesagt, Klytämnestras „Was die Wahrheit ist, das bringt / kein Mensch heraus.“ (*Libretto* 17-18, S. 124) an ihre Worte „Wenn sie zu mir redet, was mich zu hören freut, / so will ich horchen, auf was sie redet.“ (*Libretto* 18-22, S. 124) an. Dadurch scheint die zweite Phrase der Königin als Ergebnis der ersten, was ihrer Rede eine zusammenhängende, kohärente Tiefenstruktur verleiht.

Die anschließenden Bühnenanweisungen, die den Abgang der Dienerinnen von der Bühne schildern (*Libretto* 35-38, S. 124), behält Strauss bei. Auch die folgenden Worte der Königin zu Elektra, in denen sie ihrer Tochter zum ersten Mal, obwohl mit augenscheinlichem Misstrauen, gesteht, dass sie Alpträume hat, diese damit indirekt um Hilfe bittend, sind im *Libretto* erhalten (*Libretto* 40-41, S. 124). Die daraus resultierende anscheinende Neugierde Klytämnestras lässt Strauss ebenso unberührt „Weißt du / kein Mittel gegen Träume?“ (*Libretto* 1-2, S. 125). In dieser Passage fügt er allerdings Bühnenanweisungen – „kommt herab, leise“ (*Libretto* 39, S. 124) – hinzu, die wiederum ihre Gestik und Mimik im Singen festlegen.

Strauss lässt die dieser Passage folgenden Worte Klytämnestras und Elektras (*Elektra* 10-23, S. 78) zum größten Teil ganz wegfallen. Dadurch entledigt er sich einer Passage, in der die Semantik immer wieder verloren geht. Von dieser Passage behält Strauss lediglich die Sätze „Wer älter wird, der träumt. Allein es lässt sich / vertreiben.“ (*Elektra* 12-13, S. 78) und „Es gibt Bräuche. / Es muss für alles richtige Bräuche geben.“ (*Elektra* 15-16, S. 78) bei. Diese bringt er mit einer Aussage Klytämnestras zusammen, die im Drama später (*Elektra* 24-29, S. 78) bzw. nach den von Strauss an dieser Stelle weggestrichenen Passagen erscheint (*Libretto* 7-11, S. 125). Diese beiden Teile zusammen weisen nun eine inhaltliche Kohärenz auf. Der zweite Teil, wo Klytämnestra sagt, dass sie mit Steinen behängt ist, erscheint als die Konsequenz dessen, was sie im ersten Teil behauptet. Strauss lässt auch Elektras Anspielung auf den ermordeten Agamemnon und Klytämnestras Reaktion, die nur die Verdrängung der Vergangenheit andeutet, wegfallen (*Elektra* 22-26, S. 78).

Im weiteren Text führt Strauss konsequent ähnliche Änderungen durch:

Über die Wortumstellung (Vgl. *Elektra* 17, S. 79 u. *Libretto* 19, S. 125) hinaus streicht er weiter längere Passagen heraus (*Elektra* 34-38, S. 78; *Elektra* 1-14, S. 79; *Elektra* 21-24, S. 79; *Elektra* 2-11, S. 80): In diesen verhöhnt Klytämnestra Ägisth und thematisiert die anscheinend schlechte Beziehung zueinander. Auch bringen die von den Streichungen betroffenen Passagen den Identitätsverlust der Königin zum Ausdruck.

Die darauf folgende Passage, in der das Gespräch zwischen Mutter und Tochter in eine Stichomythie übergeht (*Elektra* 11-36, S. 80 1-33, S. 81; 1-4, S. 82), bleibt erhalten (*Libretto* 2-35, S. 126; 1-37, S. 127; 1-7, S. 128). Die einzige Veränderung ist die Hinzufügung von Bühnenanweisungen – „wild“ (*Libretto* 9, S. 126), „heftig“ (*Libretto* 32, S. 126), „Elektra gleichsam feierlich beschwörend“ (*Libretto* 127, Vers 3) –, die die Gemütsverfassung Klytämnestras und Elektras noch konkreter veranschaulichen. Zugunsten des gleichen Ziels ersetzt Strauss die Bühnenanweisung „gierig“ (*Elektra* 6, S. 81) mit dem Worte „hastig“. Dies deutet im Vergleich zum „gierig“ auf eine Schnelligkeit, überstürzte Eile und einen menschlichen Unruhezustand hin.



Nach der Stichomythie lässt Strauss erneut Textstücke wegfallen. Er schneidet die ganze Passage heraus, in der sich Klytämnestras Verdrängen der Mordtat und deren immer wieder an die Oberfläche strebende verräterische Zeichen, sowie ihre Bemühungen um eine Verbesserung ihrer Beziehung zu ihren beiden Töchtern abzeichnen (*Elektra* 5-39, S. 82; 1-17, S. 83). Kurz vor dem Ende des Gesprächs, in der Passage, in der sich Klytämnestra als Herrscherin behauptet, streicht Strauss auch alle Stellen, in denen der Tiefpunkt des inneren Verlusts Klytämnestras erreicht (*Elektra* 24-37, S. 84) und ihr wahres böses Gesicht entblößt wird.

In der anschließenden Vision Elektras wendet Strauss ein anderes Verfahren an. Er lässt nicht nur Sätze bzw. Passagen weg (*Elektra* 15, S. 85; 4-23, S. 86; 26-29, S. 86), sondern verflacht einzelne Passagen dieser Traumvision Elektras mit Passagen aus ihrer früheren Vision, die sie vor Chrysothemis herausgeschrien hat.<sup>440</sup> So entnimmt Strauss den Satz: „schreiend entfliehst du, aber er ist hinterdrein.“ (*Libretto* 2, S. 130) aus der vorangehenden Vision Elektras in der Chrysothemis-Elektra-Szene (*Elektra* 35-36, S. 73). Das Gleiche tut er im Anschluss an die Bühnenanweisungen (*Elektra* 21-23, S. 85), die den Versuch Klytämnestras, sich vor der Wut Elektras zu retten, schildern (*Libretto* 130, Vers 7-9). Es sind verschiedene Stellen aus ihrer früheren Vision herausgerissen (*Elektra* 37-38, S. 73; 30-31, S. 73; *Elektra* 5-13, S. 74) und in ein neues Ganzes (*Libretto* 10-21, S. 130) zusammengebracht, wodurch die lang ersehnte Rache ihrer Kinder an der Gattenmörderin in noch grausamerer Art und Weise geschildert wird. Weiter in ihrer Rede schildert Elektra die Auswirkung dieser Taten auf Klytämnestra selbst. Der Aufbau der Gedanken Elektras bleibt einheitlich und ist nicht wie im Drama durch ihr Delirium gebrochen, worin zusammenhangslose Gedanken, Erfahrungen und Erkenntnisse aus verschiedenen Richtungen einfließen (*Elektra* 26-28, S. 85; 4-23, S. 86). Strauss hat viele dieser Änderungen durchgeführt und die bereits im Hofmannsthalschen Damentext keimenden Grundzüge eines Librettos – unter anderem Durchbruch des Sichtbaren, Simultaneität – unterstützt und erweitert, um das bereits aufgeführte Theaterstück vollständig vertonen zu können und ihm vielleicht auch einen neuen Charakter zu verleihen.

So sind in der Klytämnestra-Elektra-Szene wegen der erheblich reduzierten Verständlichkeit der gesungenen Sprache im Nachhinein Bühnenanweisungen mit Erwähnungen zu Bewegungs- bzw. Ausdruckszügen Klytämnestras eingefügt, die im Vergleich zum Damentext noch stärker zu einer äußerlichen Gestaltung des Geschehens drängen. So wird die Vorstellung von der Dekadenz Klytämnestras noch begünstigt, wenn man sich die Königin „immer schwer atmend, stöhnend“ (*Libretto* 20, 24, S. 124), sprechend oder sogar weiter „ausbrechend“ (*Libretto* 14, S. 125) vorstellt.

Bei der Oper kann man sich nicht ausschließlich auf die Sprache verlassen: Diese Erkenntnis führt Strauss zu der Auflösung der von Hofmannsthal öfters bevorzugten gebrochenen Linien.<sup>441</sup> Die Rede kreist nicht länger um die stets gleichen Themen, – Elektra greift den Gattenmord und Klytämnestra ihre Krankheit immer wieder auf –, die vorübergehend verlassen werden, um später wieder aufgegriffen zu werden. Die einzelnen Gedanken werden nun in einen zwingenderen bzw. verständlicheren

---

<sup>440</sup> Vgl. ebd., S. 89.

<sup>441</sup> In Bezug auf die Ereignisse nach Klytämnestras Mord sagt Strauss dem Dichter: „Es ist nicht gut, daß nach dem Mord von Klytämnestra die ganzen Weiber gelaufen kommen, dann wieder verschwinden, dann, nach dem Morde des Aigisth, mit Chrysothemis wieder ankommen. Das sind zu stark gebrochenen Linien.“ (*Zeugnisse* 431). Außerdem vgl. Knaus, Jakob: *Hofmannsthals Weg zur Oper. „Die Frau ohne Schatten“. Rücksichten und Einflüsse auf die Musik*, Berlin u. New York: Gruyter Verlag 1971, S. 14.



Zusammenhang, was angesichts der Opernform auch logischer wäre.<sup>442</sup> Das gelingt Strauss, indem er bestimmte Passagen innerhalb des Textes umsetzt oder auch wegstreicht.

Speziell die Textkürzungen sind von Strauss selbst oder von Hofmannsthal mit bedingungslosem Einverständnis auf Strauss' Wunsch hin vorgenommen, wobei der Komponist stets die schon besagte Forderung nach Anschaulichkeit und die durch den Einsatz der musikalischen Mittel bewirkte Diskontinuität der Zeit im Blick behält. Von besonderem Interesse ist hier dennoch die Frage, ob diese Entscheidung über die Auslassung bestimmter Passagen nur eine musikalische ist, oder sie sich nicht auch mit einer Uminterpretation der Klytämnestra- und Elektra-Figur von Strauss verbindet.

Untersucht man nun die inhaltlichen Gesichtspunkte, unter denen Strauss die Vorlage Hofmannsthals bearbeitet hat, fällt auf, dass er die *pathologische Natur* frei von jeglichen anderen, dieses Krankhafte schattierenden, Eigenschaften Klytämnestras in den Mittelpunkt rückt. Während die pathologische Natur Klytämnestras durch ihren konsequenten Willen zum Leben – auch wenn dadurch unterschwellig die Tiefe ihrer Dekadenz bzw. Bosheit enthüllt wird – in Hofmannsthal teilweise relativiert ist, wird sie bei Strauss intensiviert. Klytämnestras Ausruf auf dem Höhepunkt ihres Gesprächs mit Elektra, dass sie überleben und nicht länger träumen will, ist ausgeklammert. Strauss zeigt eine Klytämnestra, die noch tiefer in Hysterie versunken ist. Ihre Lage stellt sich noch deutlicher als unumkehrbar dar.

Das gleiche Ziel verfolgend – die pathologische Natur zu vertiefen –, verzichtet Strauss darauf, die tieferen Ursachen der Erkrankung, den Selbstverlust Klytämnestras oder die innerseelischen Mechanismen der Hysterie – z. B. die Verdrängung – zu beschreiben. Des Weiteren befasst er sich nicht mit dem ethischen Grundproblem des Vergessens.<sup>443</sup> Dies könnte auch nur bedingt in das gesungene Wort der Oper übertragen werden. Strauss ist eher an dem Bild, bzw. dem Gesicht, dem Körper der kranken Klytämnestra als an den Prozessen interessiert, die sich in ihrer Seele vollziehen. Alle seine Änderungen werden aus dieser Konzentration auf die pathologische Natur verständlich. So verhindert Strauss, dass diese jemals abgeschwächt wird bzw. sich als trügerisch erweist. Aus diesem Grund wird von der singenden Klytämnestra, einer Frau, die früher ihren Mann ermordet und ihre Beziehung zu Ägisth hemmungslos ausgelebt hat, nicht wie bei Hofmannsthal erwähnt, dass sie, nachdem die erste Leidenschaft der Beziehung abgekühlt ist, von ihrem Liebhaber verhöhnt und gedemütigt wird.<sup>444</sup> Strauss verweigert der Königin, die sich zu ihrem Verfall bekennt, jegliches Mitleid. Das „Ich bin morsch“ der hofmannsthalschen Königin lässt sich singend nicht wiederholen. Strauss erlaubt der singenden Klytämnestra nicht, dass sie vor ihrer Feindin ihre Ohnmacht gesteht und die Zuschauer erschüttert. Dergleichen lässt sich an der Auslassung der Passagen, wo Klytämnestra als eine fürsorgliche Mutter ihrer Tochter gegenüber ihre vergangenen Taten rechtfertigt und sich über die Zukunft ihrer jüngeren Tochter sorgt, Strauss' konsequente Absicht erkennen, die ambivalente – von Abhängigkeit und gewaltsamer Loslösung geprägten – Beziehung von Hofmannsthals Klytämnestra zu ihren Töchtern in Eindeutigkeit zu überführen. Die Intensität von Klytämnestras Überlebensinstinkt und Elektras Hass machen jegliche tief greifende Bindung der Mutter an die Tochter unmöglich.<sup>445</sup>

---

<sup>442</sup> Vgl. Zöllig, Anke, *Untersuchung des Verhältnisses von Text und Musik* S. 92-93. Vgl. Bayerlein, Sonja, *Musikalische Psychologie der drei Frauengestalten in der Oper „Elektra“ von Richard Strauss* S. 85, 87-88.

<sup>443</sup> Vgl. ebd., S. 103.

<sup>444</sup> Vgl. ebd., S. 104.

<sup>445</sup> Vgl. ebd., S. 94.

Der Grund für die Reduzierung des vorliegenden Textes ist folglich nicht nur, dass die gesungenen Worte, die zudem von Orchesterzwischenspielen unterbrochen werden, mehr Zeit als das gesprochene Wort brauchen.<sup>446</sup> Es ist unverkennbar, dass Strauss dadurch den Text von der gedanklichen Last befreien, seinen philosophischen Hintergrund entfernen und gleichzeitig von Klytämnestras Wesen nur eine Dimension im Libretto stärker *sichtbar* machen will: ihre tierhafte bzw. pathologische Natur. Strauss reduziert im Text „das Psychologische auf das Flächenhafte und Archetypische“<sup>447</sup>. Für Hofmannsthal scheint die Frage: „[...] wie gibt man auf der Bühne den Figuren einigermaßen Physiognomie bei einem Minimum von Text?“ (*Briefwechsel* 583) von zentraler Bedeutung, wie sich in einem Brief vom 17. Juli 1927 an Strauss herauslesen lässt. Laut Hofmannsthal<sup>448</sup> ist „die Hauptschwierigkeit [...] die: ich darf im Konzentrieren nicht über gewisse Grenzen hinausgehen, sonst verarme ich den Stoff, die Figuren verlieren ihren Reiz [...]“. (*Briefwechsel* 233). Die Gefahr der Vereinseitigung Klytämnestras steuert Strauss, wie im Anschluss detailliert zu sehen ist, durch den Einsatz der musikalischen Mittel entgegen.

Und genau hier muss die zentrale, weiterführende Frage ansetzen: *Liegt in Strauss' medialer Veränderung des Elektra-Dramentextes eine Präzisierung, oder vielleicht sogar eine auf individuelle Weise vollzogene musikalische Interpretation der bereits vorliegenden hofmannsthalschen „Elektra“, die hilft, die darin auftauchende Klytämnestra umfassender zu verstehen?*

### 5.3 Elektras Vertonung von Strauss

Mein Ziel ist es, zu zeigen, wie die Musik den Prozess der Vertonung als eine mögliche Interpretations- bzw. Vertiefungsform der Redeart und des Redeinhalts von Klytämnestras Worten, sowie ihres gestischen und mimischen Ausdrucks mit den ihr eigenen Mitteln und Strukturen vollzieht. Es wird der Zusammenhang zwischen sprachlicher, gestischer bzw. mimischer Charakterisierung und musikalischer Gestaltung der Figur Klytämnestras beleuchtet. Über die Notwendigkeit des Zusammenwirkens von Sprache und Musik in der Oper schreibt Hofmannsthal am 12. Juni 1909 an Strauss:

Wie wundervoll nuanciert Wagner solche Dinge in der Deklamation. Ich schicke Ihnen morgen die unwesentliche Umfassung dieser Arie. Vielleicht, wenn Sie erst ins Detail des Komponierens gehen, ergeben sich Ihnen überhaupt noch mehr deklamatorische, charakteristische Nuancen dieser Arie, die zwecklos ist, wenn sie nicht dazu dient, den Ochs so scharf zu charakterisieren, wie z. B. Beckmesser charakterisiert ist. Hier muß die Musik die Sänger direkt zwingen, gut und richtig zu spielen, wie dies auch bei Wagner so schön der Fall ist. (*Briefwechsel* 64)

Außerdem werden die aus der Partitur zu erschließenden Intentionen des Komponisten untersucht. An dieser Stelle möchte ich darauf hinweisen, dass der Fokus des literaturwissenschaftlichen Interesses nicht auf der Erläuterung der Äußerlichkeiten im Orchester liegt. Dies würde den Rahmen einer germanistischen Arbeit und speziell der hierin bereits gestellten Zielsetzung sprengen. Das Augenmerk liegt auf der Betrachtung des *sängerischen Bogens* der Königin – Tonhöhen und -dauern, Tempo, Rhythmus, Melodiegestaltung, Dynamik, Phrasierung und Artikulation –, sowie auf dem vollen

<sup>446</sup> Vgl. ebd., S. 85.

<sup>447</sup> Vgl. Beck, Thomas, *Bedingungen librettistischen Schreibens* S. 100.

<sup>448</sup> Er schreibt an Strauss am 3. Juni 1913.

Ausdrucks- und Wirkungspotential der Stimme von Klytämnestras jeweiliger Sängerdarstellerin, das entfaltet werden muss, damit die Interpretation der Klytämnestra-Rolle als gelungen bezeichnet werden kann. In der Vokallinie bzw. in der Wirkung und dem Klang der Gesangsstimme Klytämnestras, in den Abwechslungen der Stimmlage, der Dynamik, des Tempos und der Intonation Klytämnestras drücken sich unmittelbar die Erfahrungen, Emotionen und das Körperempfinden der Atridenkönigin aus. Dadurch erübrigt es sich den gesamten Notentext mit der Zusammenstellung aller Einzelinstrumentenstimmen in der von Strauss komponierten Oper für die Analyse zu benutzen oder Rücksicht auf die Orchesterpartie im Klavierauszug zu nehmen.<sup>449</sup>

Bisher in der Hofmannsthal Forschung hat keiner sich der Klytämnestra von dieser Seite her zugewandt und sie bisher nie so allumfassend, im Damentext, im Libretto und in der Komposition von Strauss analysiert. Die Untersuchung der sängerischen Aufführung Klytämnestras muss als wissenschaftliches Neuland angesehen werden. Die einschlägige Forschungsliteratur konzentriert sich im Wesentlichen auf die Orchestersprache. In der Sekundärliteratur sind allerdings Hinweise bezüglich der sängerischen und gestischen Ausführung verschiedener Gesangsphrasen in Klytämnestras Partie enthalten, die zur ausführlichen Untersuchung des sängerischen Bogens anregen und gleichzeitig einen Einblick in Strauss' eigene Sichtweise auf die dramatische Atridenkönigin erlauben. Zu diesem Zweck wurden besonders die bereits zitierte wissenschaftliche Arbeit von Sonja Bayerlein und diejenige von Kurt Overhoff genutzt.<sup>450</sup>

Um das Wesen von Strauss' Kunst zu erfassen, und seine Schöpfung *Klytämnestra* dem Verständnis näher zu bringen, gehe ich nun durch den Klavierauszug und untersuche das Verhältnis von Wort und Ton. Es wird danach gefragt, ob die melodische Linie mit der Singstimme denselben Aussagegehalt wie der Worttext oder das Bühnengeschehen hat, oder mehr bzw. weniger als der Text weiß.

Zu diesem Zweck werden der Rhythmus, das Tempo, die Dynamik, die Melodiebildung und die Tonart untersucht. Es fällt auf, dass sich die Komposition anhand dieser Faktoren in verschiedene musikalische Teile gliedern lässt, denen jeweils ein eigenständiger Klangraum anvertraut ist. In jedem einzelnen Teil, der sich über mehrere Takte bzw. Notenzeilen erstrecken kann, wird untersucht, wie sich die Musik zum Text verhält.

Vor dem Hintergrund solcher Überlegungen gewähren die Vokallinien Klytämnestras einen tiefen Blick in die inneren Gefühlszustände der Atridenkönigin. Das, was in dem Damentext unaussprechlich bleibt, die pathologische Natur Klytämnestras, und in der Gestik und Mimik gezeigt, oder was vermittelt des Rhythmus, der Wortwahl und der Syntax in Klytämnestras Rede angedeutet wird, wird in der musikalischen Darstellung von Strauss noch schonungsloser enthüllt. Durch das Hinzukommen der Musik ist der Schwerpunkt ganz auf die unmittelbare Sinnfälligkeit der szenischen Handlung gelegt. In der Oper liegt der Hauptakzent auf der Wirkungsästhetik, da man eine Gleichzeitigkeit nicht nur von Visuellem und Sprachlichem, wie im Theater, sondern auch von Musikalischem hat. Die besondere Leistung dieses Kapitels ist es, dass die inneren Gefühlszustände mit Hilfe der bereits genannten musikalischen Mittel nicht nur in ihrer ganzen Tiefe, sondern auch in ihrer ganzen Vielfalt geschildert werden. Die psychologisch differenzierten Inhalte Klytämnestras werden nun in der Oper bzw. in der Veränderung von Dynamik, Lage, Klang, Rhythmus der singenden Atridenkönigin

---

<sup>449</sup> Die Analyse konzentriert sich auf die Klavierfassung, die den Klaviersatz und die vollständigen Singstimmen der Solisten enthält.

<sup>450</sup> Vgl. Overhoff, Kurt: *Die Elektra-Partitur von Richard Strauss. Ein Lehrbuch für die Technik der dramatischen Komposition*, München: Pustet Verlag 1978.

musikalisch umgesetzt, was eine verstärkte synästhetische Wirkung hervorruft. Die abrupten, rhythmischen, dynamischen, klanglichen Metamorphosen sind präzise, unmittelbare Aussagen zur jeweils psychologischen Situation Klytämnestras und haben einen direkten Zugang zu den Emotionen des Publikums. „Die Sprache reduziert sich auf das Minimum und die Musik greift alle Facetten“<sup>451</sup> Klytämnestras auf, die sie unmittelbarer als die Sprache widerspiegelt: Königin, Ehegattin, Liebhaberin, Mutter.

In dem ersten Teil spricht Klytämnestra zu ihren Vertrauten. In der musikalischen Unterlegung werden die im Damentext sprachlich vermittelten Inhalte – ihre ganze unterdrückte Wut und ihr unglaublich zerrüttetes, angespanntes Verhältnis zur Tochter – und die sich hierin eröffnenden nonverbalen Strukturen – das Öffnen von Klytämnestras Augen, ihr Zittern vor Zorn und die Erhebung ihres Szepters gegen ihre Tochter – zugespitzt dargestellt. Das vor Wut und Hass stockende Sprechen Klytämnestras, das in den angehäuften kurzen Ausrufesätzen nachvollziehbar ist, ist offensichtlich in der Musik reflektiert und bekräftigt. Zur beispielhaften Veranschaulichung dieser Entsprechung mag ein Ausschnitt aus der Partitur dienen:

**132**

**Klytämnestra** (öffnet jäh die Augen, zitternd vor Zorn tritt sie ans Fenster und zeigt mit dem Stock auf Elektra)

Was willst du?    Seht doch, dort!    So seht doch das! wie es sich

**133**

**Klyt.** auf-bäumt — mit ge - bläh - -tem Hals und nach mir

dim.    p

<sup>451</sup> Vgl. Bayerlein, Sonja, *Musikalische Psychologie der drei Frauengestalten in der Oper „Elektra“ von Richard Strauss* S. 123.



134

Klyt. zün-gelt! Und das laß ich frei in mei-nem Hau-se lau-fen!

(schwer atmend)

Klyt. Wenn sie mich mit ih-ren Blicken tö-ten könnte!

*ff* *p molto espr.*

So ist der Anfang, die ersten 15 Takte, offenbar in einem *Sprach-Hass-Duktus* in der oberen Mittellage gehalten. In diesem Ausschnitt stellt man eine Art „Eigenleben“ der Töne fest. Melodisch und rhythmisch vereinzelte Klänge, relativ unverbundene Phrasen lassen sich erkennen. Die Melodie bewegt sich nicht immer fließend, sondern oft ruckartig und verliert vieles von ihrer strömenden Kraft. Zu diesem akustischen Ergebnis tragen zunächst die kleinen Notenwerte (Achtel) bei, durch die das Verhältnis von Vokal und Konsonant zugunsten der Konsonanten verschoben ist und damit eine der Sprache entsprechende Form bilden. Klytämnestras Partie ist so komponiert, dass der Eindruck eines nahezu schreienden Singens erweckt wird. An den lautmalerischen Vokalen ä und a in der Verbindung „geblähtem Hals“ in exponierter Lage (siehe Ziffer 133) ist ablesbar, dass die Sängerdarstellerin ihren Mund weit öffnen muss. Immer wieder benötigt sie Pausen (Ziffer 134, Takt 2 „schwer atmend“), und setzt neu an, ihre Tochter in noch schnellerem Rhythmus (siehe Ziffer 134, Takt 3-6) zu erniedrigen. Strauss fügt eigenständig die verbale Ausdrucksanweisung „schwer atmend“ in die Partitur ein, da er auf eine stärkere Zuspitzung des sichtbaren szenischen Geschehens abzielt. Auch die Tatsache, dass die bereits im Text als Ausrufe gestalteten Sätze als solche in der dazugehörigen Musik illustriert werden, unterstreicht die Wut. Die Exklamationen „Seht doch, dort!“ und „so seht doch das!“ sind als aufwärts gerichtete Intervalle komponiert.

Dass die Königin in diesem Sprach-Hass-Duktus bleibt, erkennt man am deutlichsten an den Pausen, die die Atemlosigkeit, das Nicht-Atmen-Können deutlicher als in der sprechsprachlichen Realisierung ausdrücken. Dieses Hysterische, nach Luft Schnappende ist durch die jeweiligen Viertel- bzw. Achtel-Pausen Klytämnestras – nach fast jeder kurzen Phrase oder sogar noch öfter, bevor diese überhaupt zu Ende sind – gekennzeichnet. In der musikalischen Phrasierung dieser ersten 15 Takten fällt auf, dass Strauss die Sprache nicht bloß musikalisch nachahmt bzw. rekonstruiert, sondern diese akzentuiert. Die Pausen, die er setzt, fallen nicht unbedingt mit dem Satz- und Versende zusammen („aufbäumt“, „und das laß ich“, „Wenn sie mich“). Das inhaltlich, stilistisch und musikalisch Zusammengehörige, das durch den Atem zur Einheit



zusammengefasst und vom Folgenden abgesetzt wird, bleibt instabil.<sup>452</sup> Strauss „zerstückelt“ gewaltsamer als Hofmannsthal das Singen bzw. den Sprechgesang Klytämnestras in einzelne voneinander getrennte bzw. vereinzelte Klänge und Wörter und rückt dadurch die labile, in vereinzelte Gefühle zerfallene Verfassung Klytämnestras unmittelbarer in den Vordergrund. Das musikalische Geschehen nimmt eine eigenständige Konkretisierung der dramatischen Handlung vor.<sup>453</sup>

Dieser erste Abschnitt ähnelt einer reinen Sprechphase, auch aus dem Grund, dass er sehr viel „Charakter“ enthält. Es wird ein verstärkter stimmlicher und gestischer Ausdruck verlangt. Es geht offenbar nicht nur darum, „schön“ zu singen, sondern auch die „hässlichen“ Seiten der Stimme zu zeigen. Das funktioniert einerseits, wie schon gezeigt, über das Sprechen und andererseits über Vokale, die schon „hässlich“ klingen. Das ist bei den folgenden Verben der Fall: „bäumt“, „geblähtem“, „züngelt“. So muss die Sängerdarstellerin für Klytämnestras Rolle die Melodie, die z. B. die Phrase „mit geblähtem Hals“ begleitet, nicht schön singen, sondern charaktervoll mit der Melodie den geblähten Hals zeigen; und weiter kann sie im spitzen „ü“ beim „züngelt“ das weit Offene, das Runde des Mundes einer Schlange und sogar das Züngeln ihrer Zunge imitieren. In der anschließenden Phrase „frei in meinem Hause laufen“ kann man mit den auf einmal aufkommenden und ganz anders klingenden Diphthongen der seelischen Verfassung Klytämnestras weiter Ausdruck verleihen. Der klangliche Bruch ist aus dem Grund umso deutlicher, weil man nach den „äu“, „ä“, „ü“ hellere Vokale singt. In der Phrase „Wenn sie mich mit ihren Blicken töten könnte“ gibt es eine Anhäufung von Plosivlauten (k, t). Die aufeinander folgenden „ts“ beim „töten“ und ks beim „könnte“ und „Blicke“ unterstützen lautmalerisch die gewalttätige und aggressive Haltung Klytämnestras. Man erkennt darin das Brutale, das Klytämnestra beim Singen dieser Worte zeigen muss. Und speziell an dieser Stelle sind es auch die abwärts schreitenden Melodieschritte, die die Sprache wieder in den Vordergrund bringen; man hört fast nichts mehr als den abnehmenden Ton im Satz Klytämnestras; eine Art Seufzer von Oben nach Unten. Das Gesagte erhält durch die melodische Umrahmung, durch die stimmliche Untermalung eine Intensität, die den Zuhörer geradezu dazu zwingt, ganz genau hinzuhören, um auch keine Silbe zu verlieren.

Dann bricht plötzlich eine akustisch neue musikalische Phrase an. Es gibt häufige Taktwechsel, wie beim ersten Abschnitt (Ziffer 132-135): der 2/2 Takt (*alla breve*) wechselt ständig mit dem 3/2 Takt ab. Doch an den Notenwerten erkennt man, dass sich etwas im Rhythmus ändert: Die ruckartige Bewegung bricht ab und wird von einem fast statischen Teil ersetzt. Des Weiteren ist eine plötzliche Verringerung von Tempo, Lautstärke und später (Ziffer 138) musikalischer Dichte spürbar, wie sich das an dem vorliegenden Partiturausschnitt zeigen lässt:

---

<sup>452</sup> Vgl. Keller, Hermann: *Phrasierung und Artikulation. Ein Beitrag zu einer Sprachlehre der Musik*, Kassel: Bärenreiter Verlag 1955, S. 18. Interessanterweise verbanden die Altgriechen den Atem des Menschen mit dem Geist, indem sie mit dem gleichen Wort (*πνεῦμα*) den Geist und den Hauch bezeichneten.

<sup>453</sup> Vgl. Overhoff, Kurt, *Die Elektra-Partitur von Richard Strauss* S. 209.

acc.. **viel langsamer.** 135 *molto meno mosso.* **ritard.** 136

Klyt. O Götter, warum liegt ihr so auf mir?

a tempo, schleppend.  $\text{♩} = 69$  *strascicando* 137

Klyt. Wa-rum ver-wü-stet ihr mich so?

*p sfz dim. pp p espr. pp*

138 *sempre rallentando*

Klyt. Warum muß meine Kraft in mir ge-lähmt sein? Warum

*pp sfz mf r.H. p sfz pp*

Mäßig. Motr.  $\text{♩} = 72$  *moderato.* 139

Klyt. bin ich le-ben-di-gen Lei-bes wie ein wü-stes Ge-fild,

*pp ten.*

Strauss nimmt unmittelbar musikalischen Bezug auf das szenische Geschehen, bei dem Klytämnestra nach ihrem Wutausbruch gegen ihre Tochter diese plötzlich vergisst, und zu sich und ihrer eigenen Verfassung zurückkommt, die durch den Mord überschattet ist. Alles, was vorher Bericht und Kommentar war, wird hier in die Sphäre des Subjekts hineingenommen („O Götter, warum liegt ihr so auf mir?“). Klytämnestras aggressiver Ausbruch gegen ihre Tochter verwandelt sich nun in Selbstmitleid. Sie wirkt plötzlich nicht mehr als Anklägerin ihrer Tochter sondern als Opfer schwieriger Verhältnissen, was ein von Passivität, Hoffnungslosigkeit und Resignation geprägtes Verhalten zeigt. So kommt es anstelle des gehetzten Rhythmus beim Singen der wütenden Königin, so

wie sich das in der Anhäufung von Achtel-Noten und Pausen überträgt, nun zu einer Verlangsamung des Rhythmus, zu längeren Zählzeiten (Ganze- und Halbe-Noten). Diese führen allerdings nicht zur Aufhellung des Affekts bzw. zur Lösung von Spannung. Es kehrt keine Ruhe in die Begegnung von Mutter und Tochter ein. Es ist der Ausdruck der Unentschlossenheit, der wachsenden, „lähmenden“ Angst, der dadurch evoziert wird. Die besagten musikalischen Mittel transportieren eine ungeheure seelische Last. Mit der Zurücknahme des Tempos – *ritardando* und wenige Takte (drei Takte vor Ziffer 137) danach *strasciando* –, wird der Charakter des Schleppenden, des Müden, des Langatmigen und Lastenden umgesetzt und vermittelt. Es werden sogar größere Ruhepunkte – oft mitten in den gesungenen Phrasen – merklich, auf die das Theaterstück keineswegs hinweist. So atmet Klytämnestra in diesen immer wieder auftauchenden langen Phrasen z. B. beim: „Warum muß meine Kraft in mir gelähmt sein?“, tief ein und versucht verzweifelt, sich gegen dieses Nicht-mehr-Können aufzubauen. Ihre Kraft kommt nur an manchen Stellen zum Ausdruck. Zwischendurch fällt sie aber immer wieder in sich zusammen.

Obwohl Klytämnestras Brüchigkeit auch in den Selbstanreden und rhetorischen, ins Leere zielenden, gereizten Fragen spürbar wird, kommt sie in der sängerischen Ausführung noch nachhaltiger zum Ausdruck. Das Tempo, die Rhythmisierung, die im Damentext frei gestaltet werden, werden in dem Notentext und den in die Noten geschriebenen Vortragsbezeichnungen vorgegeben und lassen der Sängerdarstellerin Klytämnestras keinen freien Raum für eine eigene Interpretation dieser Stelle. Die musikalische Aussage vollzieht zugespitzt Klytämnestras Wechsel von einem wütenden Zustand in eine ängstliche Bewusstseinssebene nach. Diese setzt sich fort bis zu Ziffer 139.

An dieser Stelle wird wieder ein plötzlicher Stimmungsumschlag in der scheinbaren Willkür der Artikulation und der neuen rhythmischen Prägung bemerkbar:

Klyt.  
und die-se Nes - sel wächst aus mir her - aus,

Klyt.  
und ich hab nicht die

Klyt.  
Kraft zu jä - - ten?

Das musikalische Geschehen verändert sich erneut korrespondierend zu den verbalen Äußerungen Klytämnestras. Immer wenn sie direkt zu Elektra spricht oder sie direkt erwähnt, wird ihr Gesang dramatischer und hasserfüllter. Die Musik greift den in der Sprache herauszuhörenden Hass Klytämnestras gegen ihre Tochter auf und verstärkt ihn. Die Komposition von Strauss wirkt mit der Vielfalt der ihm zur Verfügung stehenden Mitteln wie ein Katalysator für die Gefühlswelt der Protagonistin: Das Sperrige der Pausen bringt mehr Aggressivität hinein – die Achtelpausen verschärfen den Duktus – und die Anhäufung der Achtel-Noten z. B. bei „und diese Nessel“ bringt das konfrontative bzw. das aufreizende Moment hervor. Außerdem lässt die Kombination beider Elemente keine Kantabilität zu. Die Darstellerin ist gezwungen, den Text mehr zu sprechen als zu singen. Bei der musikalischen Unterlegung von Klytämnestras Vorwürfen gegen ihre Tochter greift Strauss zu einer eruptiven, stärker am einzelnen Wort orientierten Form.

Aber kurz darauf (Ziffer 140-141) kommt sie wieder auf sich selbst zu sprechen und wird kraftloser, was auch an den lang ausgehaltenen Akkorden im Orchester und dem *Piano*, in dem die Sängerdarstellerin Klytämnestras das Ende dieser Phrase („ihr ewigen Götter“) singen muss, zu sehen ist:



140

Klyt.

Wa - rum ge - schieht mir das, ihr ew'-gen Göt - ter?

In Ziffer 142 weist Strauss den Übergang in einen anderen emotionalen Ausdrucksbereich hinzu, der in die musikalische Formprägung eingeflossen ist.

142

Elek.

sie sind!

Klytämnestra (zu ihren Begleiterinnen)

Habt ihr ge-hört? Habt ihr ver-standen, was sie re-det?

Die musikalische Interpretation dieser Textpassage hebt hervor, dass Klytämnestra nach Elektras Antwort aus der resignierten Stimmung heraustritt, die grauenhafte Schilderung ihrer belasteten Lage „vergisst“ und nach einer Klärung von Elektras Worten verlangt. Diese Hinwendung zu ihrer bis vor kurzen verhassten Tochter, ihr ungeduldiger, bedingungsloser Versuch, zu überleben, der im Damentext in der Kürze der Sätze und den Wortwiederholungen („Habt ihr“) nachvollziehbar ist, wird nun in der im Allgemeinen schnelleren Linie (Achtel- und Sechzehntelbewegung) sowie in der Gleichförmigkeit im Rhythmus und den Tonwiederholungen musikalisch umgesetzt und bekräftigt. Außerdem fällt der Dynamikwechsel auf: Aus Klytämnestras *piano* am Ende der vorangehenden Phrase tritt plötzlich nach Elektras Antwort in ruhigem Ton („Die Götter! bist doch selber eine Göttin, / bist, was sie sind.“ (Libretto 4-5, S. 123) ein *poco forte* heraus. Die in dieser Phase wahrnehmbaren abrupten Wechsel in der Stimme Klytämnestras vermitteln den Eindruck, dass zwei Stimmen bzw. Persönlichkeiten in ihr stecken. Die eine, die schwache Klytämnestra, die mal ängstlich zittert und mal offenbar in sich hineinblickend nur für sie spricht, wird von der anderen, der verzweifelt um Überleben kämpfenden, wütenden bzw. kreischenden, „verfolgt“.

Ab Ziffer 144 ist ein unvermuteter Wandel in Klytämnestras Gesangsweise hin zum weiblicheren, lyrischen Gesang hörbar. Klytämnestra geht in einen harmonischeren Zustand über. Bei der entsprechenden Stelle im Libretto handelt es sich um eine Erinnerungsphase. Klytämnestra sinnt, wie die älteren oder auch die kranken Menschen es öfters tun, über Vergangenes nach und gelangt in einen ruhigen, schläfrigen Zustand. Darauf deuten neben dem Inhalt ihrer Worte auch ihre laut Bühnenanweisung gesenkten Augenlider hin. In der gesungenen Realisierung wirkt allerdings der Eindruck des Hineinsteigerns in die Erinnerung ungleich stärker:



(Klytämnestras schwere Augenlieder fallen zu.)

144 **langsamer.**  $\text{♩} = 66$   
*più lento* Klytämnestra. (weich)

Das

145 **Sehr ruhig.**  $\text{♩} = 60$   
*molto tranquillo* Klyt.

klings mir so be - kannt. Und nur als hätt ich's ver - ges - sen lang und

pp (singend) espr.

A. 5654 F.

146 Klyt. wieder etwas fließender im Zeitmaß.  
*un poco più mosso*

lang. Sie kennt mich gut. Doch weiß man.

espr. *marc.* pp

Mit dem Auftreten längerer Notenwerte, die am ehesten zum Gesang verführen, und der Einfügung bestimmter Vortragsbezeichnungen (*più lento*, *molto tranquillo*, *un poco più mosso*) hebt sich hier die musikalische Formprägung Klytämnestras von derjenigen im vorausgegangenen Teil markant ab. Ihre Singstimme entfernt sich vom dramatischen Ausdruck und geht in den Legato-Bereich über. Als Sängerin kann man in diese Takte viel piano legen bzw. lyrischere Töne zeigen und hierin nachvollziehbar machen, wie Klytämnestra in ihre Vergangenheit hinein taucht und ihrer grausamen Gegenwart entflieht. Darüber hinaus fügt Strauss im musikalischen Kontext kurz vor dem Einsatz der Singstimme Klytämnestras eine zusätzliche verbale Ausdrucksanweisung („weich“) ein, um bei der gesanglichen und gestischen Ausführung der betreffenden Gesangsphrase keine Interpretationsmöglichkeit offen zu lassen und den Wechsel Klytämnestras in einen anderen emotionalen Ausdrucksbereich zu verdeutlichen. Gleichzeitig bringt Strauss eine neue Facette in die Beziehung Klytämnestras und Elektras ein. Aufgrund des unvermuteten Wandels in Klytämnestras Singart hin zum weiblicheren, lyrischen Gesang kann angenommen werden, dass es eine Zeit gab, wo die Beziehung Klytämnestras zu ihrer Tochter nicht so zerrüttet war, wie jetzt zu dem Zeitpunkt, den wir hier erleben; dass sich beide nah waren und sogar zärtliche Gefühle füreinander hegten. Auch vom Harmonischen her gibt es eine Veränderung: Die Musik scheint sich – wenn auch nur kurzzeitig – auf ein bestimmtes tonales Zentrum zu beziehen und in diesem Bezugssystem eine feste Bindung zu einem Bezugston (Cis) zu bilden. Die an vorangegangenen Stellen in der Partitur festgestellten Dissonanzen sind

nun herausgenommen und stattdessen sind Harmonien erkennbar.<sup>454</sup> Doch diese harmonische Geschlossenheit, die zu einer Empfindung von Stabilität, zu einem ästhetisch vermittelten harmlosen Empfinden beiträgt, erweist sich sehr schnell als trügerisch, als bloß scheinbare Harmonie.

Einen Takt vor Ziffer 147 ist wieder ein plötzliches Anwachsen von Bewegung, Dichte und Tempo festzustellen:

147 (Die Vertraute und die Schlepptägerin flüstern miteinander)

Klyt. nie, was sie im Schil-de führt.

Klytämnestra verfällt in den punktierten Rhythmus, sobald sie in die Gegenwart zurückfindet und speziell über Elektras Verhalten spricht. Ihre Stimme wird wieder viel charaktervoller, ausdrucksstärker: Es liegt hier eine dramatisch zugespitzte Stelle vor, wo die Konsonanten, im Gegensatz zu den vorangehenden lyrischeren Stellen, nochmals ausgeprägter sind. Klytämnestras Stimme schwillt an, besonders an der akzentuierten Stelle („was sie im Schilde führt“). Die piano-Akzente zeigen wahrscheinlich ihren versteckten Zorn und Groll. Strauss konkretisiert durch den Kompositionsprozess die sprachlich vermittelten Inhalte bzw. die uneinheitliche Sprechhaltung der gefühlsschwankenden Königin. Mit der Vielfalt der ihm zur Verfügung stehenden musikalischen Ausdrucksformen wird jeder Satz, jedes einzelne Wort hervorgehoben bzw. gesteigert. Strauss schafft die kleinsten Gefühlsnuancen, die in Worte beim hofmannsthalschen Text gekleidet sind, zu entkleiden.

Und dann in Ziffer 152 bricht wieder eine andere Phase an:

152 Schneller. più vivo  $\text{♩} = 76$

Elek. Traum.

Klytämnestra.

Ich will hin - un-ter. Laßt,

Schneller. più vivo

dimin.

A. 5654 F.

<sup>454</sup> Vgl. ebd., S. 94.



Klytämnestra will den Kontakt zu Elektra, aber im hysterischen Wahn. Die Sängerdarstellerin der Königin bedient sich an dieser Stelle zwar wieder eines Sprechduktus, nur diesmal in der oberen mittleren Lage, was eine geringe Zunahme der Anspannung verrät. Beim „Ich will hinunter“ Klytämnestras imitiert die Singstimme an dieser Stelle die Bassinstrumente des Orchesters hinsichtlich deren Gestik (sie haben eine chromatische, ansteigende Bewegung) und Dynamik. Aus einem *piano* bricht ein gewaltiges *forte* aus. Es ist besonders auffallend, dass diese abrupte Veränderung in der Dynamik mit Klytämnestras Wort „unter“ zusammenfällt. Außerdem muss Klytämnestra erst ab diesem letzten Wort ihrer gesamten Aussage „Ich will hinunter“ in einem neuen, noch schnelleren Tempo (*pi vivo*) singen. Dadurch wird das Wort „hinunter“ hervorgehoben und gleichzeitig die Nachdrücklichkeit von Klytämnestras Verlangen nach einem Gespräch mit Elektra betont. Diese (Nachdrücklichkeit) wirkt noch drängender durch die unvermittelten Viertel-Pausen, die die Kommasetzung in der Sprache – z. B. in „Laßt, laßt, [...]“ – emphasieren. Des Weiteren sind die Worte, mit denen Klytämnestra zum ersten Mal deutlich ihren Wunsch, mit Elektra zu sprechen, äußert („Ich will mit ihr reden.“), mit einer aufwärts gehenden Melodielinie musikalisch unterlegt. Diese mündet sogar in dem höchsten Ton (Eis) in diesem Teil und unterstreicht Klytämnestras inneren Aufruhr, Anpannung und Ungeduld. Die Komposition von Klytämnestras Partie an dieser Stelle bekräftigt, dass die Königin unruhiger und ungeduldiger als je zuvor den Kontakt sucht. Was schon sowohl in der Sprache als auch in der Gestik und Mimik Klytämnestras angelegt ist, ist an dieser Stelle in der Musik stärker akzentuiert. Es entsteht eine neue psychologische Aussagequalität, mit der das Innenleben Klytämnestras sinnfällig konkretisiert wird. Und ebenso plötzlich (Ziffer 153) werden Tempo, Bewegung und Lautstärke wieder reduziert, worauf vorrangig die Vortragsbezeichnung *a poco più tranquillamente* hinweist. Klytämnestra wechselt immer wieder ihre Befindlichkeiten. Sie wird ruhiger wenn sie diesmal von Elektra spricht, worin sich ihre Hoffnung deutlicher als im Dramentext bemerkbar macht, von ihrer Tochter gerettet werden zu können. Außerdem fügt Strauss, wie bereits bei der Gegenüberstellung von Drama und Libretto hingewiesen, eigenständig die verbale Ausdrucksanweisung *etwas weicher* ein, mit der er die Emotionen Klytämnestras beim Ausdruck ihrer geänderten Meinung über ihre einstige Feindin, Elektra, in der entsprechenden Passage von denjenigen im vorangehenden Teil (Ziffer 152) deutlich abgrenzt.



wieder ruhiger werden.  
 153 *poco a poco più tranquillamente*  
 (etwas weicher)  
 (von der Türschwelle aus)  
 Klyt. Sie ist heu-te nicht wi-der-lich. Sie re-det wie ein

154 *Die Vertraute* (flüsternd) (♩=72)  
 Sie re-det nicht, wie sie's meint. *Die Schleppträgerin.*  
 Ein je-des Wort ist Falsch-heit.

Klyt. Arzt.

*Schnell und heftig.* ♩=84  
*Allegro violente.*  
 (auffahrend) Ich will nichts hö-ren!

A. 5654 F.

Kurz danach (ab Ziffer 154) kommt es zu hysterischen Ausbrüchen Klytämnestras – wieder im schnellen Tempo (*allegro violente*) –, die sich gegen ihre Bediensteten richten. Die musikalische Untermalung ist darauf ausgerichtet, das Hineinsteigern Klytämnestras in ihre Verzweiflung zu betonen.

Als Sängerdarstellerin braucht man zwar nicht in die Karikatur, aber an die Grenze des Ausdrucks sowohl stimmlich als auch darstellerisch zu gehen. Besonders ab Ziffer 157 sind Töne nötig, die hohl und hässlich klingen müssen, um eine Charakterisierung zu gewährleisten. Man geht in die charakterisierenden Stimmbehandlungen über:

157  
 Klyt. Und wenn ich nachts euch wek-ke, re-det ihr nicht je-de et-was

Klyt. an-dres? Schreist nicht du, daß mei-ne

**Schleppend** ( $\text{♩} = 69$ )  
*strascicando* ( $\text{♩} = 80$ )

Klyt. Au-gen-li - der an - geschwollen und mei-ne Le - ber krank ist?

158

Klyt. Und winselst nicht du in's an-dre Ohr, — daß du Dä-

159

Klyt. mo - - nen ge - - se - hen hast mit lan - gen spit - zen Schnä-bel'n,

Beispielsweise kann man beim „und meine Leber krank ist?“ dieses „krank“ (Bes) im Ausdruck verstärken, und sich in den Ausnahmezustand dieses Wortes hineinfallen lassen. Das Schauspielerische dominiert das Sängerische. Diese ist nur eine der vielen Stellen (z. B. „Augenlider angeschwollen“, „schreist nicht du“) in Klytämnestras Partie, in denen die Musik die Verlassenheit Klytämnestras enthüllt: Dank des längeren Wertes der entsprechenden Note (Halbe-Note) hat die Sängerdarstellerin Klytämnestras mehr Zeit zur Verfügung, dieses „krank“ stimmlich zu gestalten. Außerdem singt sie an dieser Stelle in einer eher bequemen mittleren Lage, was ihr erlaubt, sich mehr Freiheiten als in einer höheren Lage zu nehmen und stärker den Charakter zu zeigen. Man muss nicht unbedingt auf der notierten Tonhöhe bleiben und kann sogar die Vokale verlängern. Es stellt sich allerdings für die Stimme keine Frage des Maßes an



Luft, sondern der Farbe, die man ihr geben will. Man hört die seelische Not Klytämnestras heraus. Die Tiefe der Verzweiflung und des inneren Verlusts sind durch die Tatsache hervorgehoben, dass das Wort „krank“ chromatisch aufgeladen ist, die entsprechende Note soll zwei Halbtöne tiefer erklingen (Bes) und ganz weit entfernt von der Tonalität liegen, was der inneren Unruhe Klytämnestras einen besonderen Ausdruck verleiht. Aber auch im weiteren Verlauf der Komposition in dieser Phase kann die Sängerin einzelne Passagen ebenso beispielsweise nasal („mit langen spitzen Schnäbeln“ Ziffer 159) oder ohne Vibrato („Dämonen“ Ziffer 159) singen, wodurch die Stimme penetrant bzw. fahl wirken kann.

Dann plötzlich klingt die Sängerdarstellerin Klytämnestras anders. Den Übergang zu dieser neuen Phase bildet die Phrase „das ist wahr und das ist Lüge“:

Klyt. Zerrt ihr mich mit eu-ren Re - -

dim. - - pp 3

dim. - - p sf p

163

Klyt. - den und Ge - - gen-re - den nicht zu Tod? Ich will nicht mehr hö - ren:

fp sf mf

Klyt. das ist wahr - und das ist Lü - ge.

pp

Im danach folgenden Satz: „Was die Wahrheit ist, das bringt kein Mensch heraus“, gibt es nun im Gegensatz zu den vorangehenden extremen Laut- und Wortbildungen keine Wort- und Lautmalerei mehr, sondern nur eine scheinbare Vordergründigkeit. Klytämnestra spricht bzw. singt im leisen Ton, fast ohne Stimme, ohne Ausdruck. Sie bewegt sich auf einer Bewusstseins- und Ausdrucksebene, auf der sie eine unbewusste

Ahnung davon zu haben scheint, dass das meiste im Grunde gar nicht sagbar ist. In der Viertel- und darauf folgenden halben Pause, nach dem „Was die Wahrheit ist“, hält sie ihre Zuhörer in der Schweben bezüglich der Fortsetzung dieser Phrase. Dadurch, dass diese erste Hälfte der Phrase Klytämnestras mit einem – für einen typisch dunklen Höreindruck sorgenden – C-Moll anfängt, wird die Unsicherheit und Angst der Königin vor der Konfrontation mit ihrer eigenen Vergangenheit und vor Elektras Reaktion weiter unterstrichen. Klytämnestra muss behutsam mit ihren Äußerungen sein. Die zweite Hälfte desselben Satzes – „das bringt kein Mensch heraus“ – endet dann doch in C-Dur, was ein helleres Klangbild erzeugt. Hier kurz vor Ende dieser Phrase scheint es so, als äußere die Königin versehentlich eine tief versteckte Hoffnung: Vielleicht könnte sie doch davonkommen, ohne jemals ihrer Tochter und sich selbst die tief in ihr versteckte Wahrheit gestehen zu müssen. Dieses Wunschdenken nimmt am Ende die Züge einer irrationalen Halluzination an. Es ist das relativ große Intervall (*septime*) beim Singen des letzten Wortes Klytämnestras („heraus“), das grundsätzlich auf große emotionale Intensität schließen lässt und die Semantik des verbal geäußerten übersteigt.

164 (dumpe) (♩ = 72)

Klyt. Was die Wahr - heit ist, das bringt kein - Mensch heraus.

pp

pp

ppp

A. 5654 F.

Diese nach Wahrhaftigkeit strebende Sprache stimmt sie in einer Binnenszene ab Ziffer 165, wo sich die ganze Klang- und Musiksprache ändert, an. Innerhalb von wenigen Takten ist sie eine andere Klytämnestra:

**Klytämnestra.** *a tempo (fließend) (scioltamente)*  $d = d$

Klyt. Wenn sie zu mir re - - det,

*pp* *p espr.*

**166** *(immer schwer atmend)*  $d = d$

Klyt. was mich zu hö - ren freut, —

*d = d = 72* *(stöhnend)* *dimin.* *p* *espr.*

*d = d (stets die gleichen Viertel)*

Klyt. so will ich horchen, auf was sie re - - det. —

*p* *pp* *p*

**168** *a tempo (ruhig beginnen, dann allmählich fließender)* *Klytäm. (tranquillo, poco a poco più scioltamente)*  $d = d. \text{ des } \frac{6}{4}$  *(heftig)*

Klyt. Wenn ei - ner et - was An - ge - neh - mes sagt, und

*espr.*

Im vierten Takt nach der liegenden Quinte (Ziffer 165) im Orchester beginnt Klytämnestras neues Thema. An dieser Stelle hat sie eine Art Vision, wie es sein könnte, wenn sie geheilt werden könnte und alles in ihrem Leben nicht so furchtbar zerstört wäre. Das Tempo ist fließend und bezüglich der Lautstärke ist ein zartes pianissimo (Ziffer 166, Takt 6) zu vernehmen, das ihrem entrückten, traumverloren Seelenzustand angemessen erscheint.

Nun bricht allerdings plötzlich eine akustisch andere musikalische Phrase an (ab Ziffer 169), in der erneut der Hass und das Misstrauen gegen Elektra hervorbrechen. Plötzlich



wirkt der Rhythmus mit dieser Achtelbewegung wieder härter und hat eine hysterische, dramatische Prägnanz. Der Komponist notiert die nähere Beschreibung: „heftig“ (Ziffer 168, Takt 5). Dadurch hebt er diese Gesangsphrase von der vorangehenden markant ab und zeigt zugespitzt die emotionale Instabilität Klytämnestras:

**169 Schneller.  $\text{♩} = 80$**   
*Più mosso.*

Klyt. wär es meine Toch - ter, wär es die da —

Und dann wird die Linie wieder verbreitert, die Bögen immer länger, und der Gesang orientiert sich stärker denn je zuvor an einem *Legato*, dem das vorherige aggressive *Staccato* gewichen ist:

**wieder etwas ruhiger.  $\text{♩} = 72$**   
*meno mosso*

Klyt. will ich von mei - ner See - le al - le Hül -

**170**

Klyt. - len ab - streifen und das Fä - cheln sanf - ter Luft, von wo es

**allmählich etwas fließender**  
*poco a poco più scioltamente*

Klyt. kom - men mag, ein - las - sen,



Dabei handelt es sich um den Moment, in dem sich Klytämnestra erneut in eine Heilungsvision hinein fühlt, in der sie imaginiert, wie es sein könnte, wenn alles was geschehen ist, sich auflösen würde. Hier kann sie am ehesten in lyrisch kantablen Linien ihre schmerzhaften Sehnsüchte ausdrücken. Die Melodie ist musikalisch vorhersehbar und wirkt entspannend. Auch was den Tempowechsel anbetrifft, gibt es keine Überraschungsmomente. Dieses Fließende bis Auflösende ist in der Melodieführung ausgedrückt. Das Metrum bleibt fast durchgehend im 6/4 Takt und der Klangcharakter bleibt weich. Dadurch, dass das Orchester *pianissimo* begleitet, kann die Sängerin auch leise singen.

Doch sofort unterbricht sie sich selbst, weil sie tief in ihrem Herzen weiß, dass alles, was sie zuvor gesagt hat, nur eine Illusion ist.

175 (Ungeduldig weist sie mit dem Stock

Klyt. Laßt mich al - lein mit ihr!

*f marcato col 8va ad lib.*

die Vertraute und die Schlepptägerin ins Haus. Diese verschwinden zögernd in der Tür. Auch die Fackeln verschwinden, und nur aus

Ab Ziffer 177 wechselt wieder die Ausdrucksweise und wird abermals weicher und sachlicher. Klytämnestra macht sich ganz menschlich: Mit ihrer Antwort an Elektra, dass sie „keine gute[n] Nächte“ habe und dass sie „ein Mittel gegen Träume“ brauche, ist nichts anderes ausgedrückt. Klytämnestra fragt Elektra schlicht nach einem Heilmittel. Es gibt in der Partitur vorher und nachher kaum Stellen, wo Strauss so stark am Text orientiert komponiert wie hier. Zum Beleg des Gesagten lege ich folgende Stelle aus der Partitur vor:

**Mäßig langsam** (stets alla breve) Metr.  $\text{♩} = 52$

177

*pp* *pp* *pp sempre*

**Moderato assai** (sempre alla breve) A. 5654 P.

Klyt. Klytämnestra (leise)

Ich habe keine

7

*pp* *ppp*

178

Klyt. guten Näch-te. Weißt du kein Mit-tel gegen Träu-me?

*p*

Die Sängerin kann die ersten Worte der Phrase „Ich habe keine guten Nächte“ fast mehr sprechen als singen. Die Töne liegen nahezu alle im unteren Drittel des Stimmumfangs, der Indifferenzlage. Auch die mehrfachen Tonrepetitionen verstärken den sprechenden Charakter. Doch indem Strauss im Libretto die verbale Ausdrucksanweisung „leise“ ergänzt und in den Notentext die Lautstärkeextreme *pianissimo possibile* setzt, fügt er diesen Worten eine eigenständige Interpretation hinzu. Klytämnestras Worten haftet bei der sängerischen Ausführung der Charakter einer Beichte von etwas Angsterregendem, schwer Sagbarem an.

Im Anschluss daran tauchen immer wieder Phasen auf, in denen die Hoffnung an die textliche und musikalische Oberfläche gelangt, dass es irgendwo eine Möglichkeit für sie geben muss, um aus dem ganzen Dilemma herauszukommen:

**allmählich fließender**  
*poco a poco più mosso*

182

Klyt. Man muß nur wissen, wie man sie nützen kann. Wenn du nur woll-test

183  $\text{♩} = \text{♩ des } \frac{6}{4}$

Klyt. du könntest et-was sa-gen, was mir nützt.

*molto espr.* *p* *dimin.*

Das Tempo ist mäßig langsam (*Tempo primo*), aber fängt allmählich an, sich zu steigern bzw. zu strömen. Wo immer bei Klytämnestra die Hoffnung durchbricht, wird ihr Sprechen drängender.

Und dann, ab Ziffer 185, ist ein weiterer Wechsel der Gefühlsebene bemerkbar. Nachdem Klytämnestra sich vorher bei der Bedeutung der Wahrheit aufhielt, kommt sie nun auf die Bedeutung des Wortes „zu sprechen“:

185

Klyt. vie-les sa-gen, was mir nützt. Wenn auch ein Wort

*espressivo* *p* *ppp*

Klyt. nichts weiter ist! Was ist denn ein Hauch?

*calando* *dim.* *pp*

Ihre Rede gewinnt hier an philosophischer Tiefe und schweift ab. Ihr nach und nach gleichzeitig langsamer und leiser werdendes Singen, wie das *Calando* und *Diminuendo* anweisen, wird durch den Atem weggetragen und ist kaum mehr hörbar. Der hieraus entstehende Eindruck der seelischen sowie körperlichen Schwäche Klytämnestras, die

sich in ihrer Stimme niederschlägt, wird verstärkt, wenn man an dieser Stelle den bloßen Text ansieht. Dieser besteht aus zwei Sätzen („Wenn auch ein Wort nichts weiter ist!“ und „Was ist denn / ein Hauch?“), die aber musikalisch in vier kürzere Phrasen zergliedert sind („Wenn auch ein Wort“, „nichts weiter ist!“, „Was ist denn“ und „ein Hauch?“). Der im Text in dem Ausrufesatz, der rhetorischen Frage und dem Enjambement (siehe Redart) entstehende Eindruck von Zerbrochenheit sowie Kurzatmigkeit der Königin wird in der gesungenen Realisierung überhöht. Es existiert eigentlich nichts, was ihr helfen könnte.

Meines Erachtens ist diese kurze Phase lediglich der Übergang zu einer neuen längeren, die sich von Ziffer 186 bis Ziffer 203 erstreckt. Spuren der Letzteren sind bereits hier (Ziffer 185) zu finden: z. B. die Tonrepetition (h-Moll), der Auftakt und die Achtelgruppen. Eine Kombination dieser Elemente mit der Tonhöhe, Klangfarbe, Intervalle, Tondauer und melodischen Bewegung illustriert den (erneuten) Ausbruch der Krankheit:

**186** *Ziemlich langsam*  $\text{♩}$  Metr.  $\text{♩} = 48$   
*Moderato assai.*

Klyt. Und doch kriecht zwischen Tag und Nacht, wenn ich mit off - nen Au - gen lieg,

**187** *schleppend*  
*strascicando*

Klyt. ein Et - was hin ü - ber mich. Es ist kein Wort, es ist kein Schmerz,

*ppp*



Klyt. es drückt mich nicht, es würgt mich nicht. Nichts — ist es —

188 *Etwas breiter (Viertel!) ♩ = 84*  
*Un poco più moderato.*

Klyt. nicht einmal ein Alp, — und dennoch, es ist so fürch - - terlich daß mei-

- ne See - le sich wünscht, er - hängt — zu sein, und je - des

189

Klyt. Glied in mir schreit nach dem Tod, und da - bei

*A. 5654 F.*

Klytämnestra schildert hier die Wirkung ihres Traums. Sie fängt ihre Darstellung in der tieferen Lage (Ziffer 186-188) an. Die aus diesem dem Sprechen angenäherten Gesang entstehende dunkle Stimmfarbe reflektiert ihre innere Zerrissenheit. Gleichzeitig klingt die Sänger-Darstellerin von Klytämnestra, als ob sie lediglich in ihrer Sprechstimmlage deklamiert.

Ein weiteres Anzeichen dafür, dass nicht nur am Anfang, sondern in dieser ganzen Traumschilderungsphase die Musik und der Gesang als Interpretation des geschriebenen Textes, des Librettos angesehen werden können, ist folgendes:

Fast immer entspricht jede Silbe einer Note, also auf einem Vokal werden nicht verschiedene Noten gesungen. Es geht um eine „syllabisch deklamierende, kaum

melismatisch geprägte Komposition“<sup>455</sup>. Die Zäsuren und Gliederungen werden nicht, wie im Falle der von einem atemlosen Sog beherrschten Arie, überspült, sondern sind hervorgehoben. Der Sopran, der Klytämnestras Partie singt, muss an dieser Stelle zeigen, dass alle Aufmerksamkeit nicht auf dem „schönen Singen“, sondern mehr auf den seelischen Vorgängen in ihrem Inneren ruht. Die Worte sind mal geflüstert, mal gehaucht, mal ersterbend und mal seufzend. Sowohl in den Worten als auch im Gesang und der Melodik spricht sich das zwiespältige, mit sich ringende Innere Klytämnestras aus, das beinahe all ihre Kräfte, auch die stimmlichen, aufgezehrt hat.

Die enge Affinität Strauss' zu der Sprache Hofmannsthals lässt sich auch daran ablesen, dass die Betonung beim Singen fast die gleiche wie beim Sprechen ist. Das wird durch temporale, dynamische oder melodische Akzente erreicht. So sieht man, dass die inhaltlich wichtigsten einsilbigen Wörter in jeder musikalischen Phrase z. B. „kriecht“, „Wort“, „Schmerz“, „würgt“, „drückt“, „Alp“, oder auch die betonte Silbe im Falle, dass diese Wörter mehrsilbig sind, z. B. „offen“, „erhängt“, „zerfallen“, „träume“, „Dämon“ bereits durch die synkopierten, punktierten, oder halbe Noten hervorgehoben werden. Aber auch an Stellen, an denen Klytämnestra Fragen stellt („seh ich wie eine Kranke?“, „wenn man gar nicht krank ist?“, „zerfressen von den Motten?“), steigt die Melodie:

The image displays two staves of a musical score. The top staff is for the soprano (Klyt.) and the bottom staff is for the piano accompaniment. Measure 190 features a vocal line with the lyrics "leb ich und bin nicht ein - mal krank: du siehst mich doch:". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *sfz* and *l.H.*. Measure 191, marked with a tempo change to *♩ = 92*, has the lyrics "seh ich wie ei - ne Kran - ke? Kann man denn vergehn le - bend,". The piano accompaniment in measure 191 includes markings for *pp*, *cresc.*, and *dimin.*.

<sup>455</sup> Vgl. Dürr, Walther, *Sprache und Musik* S. 13.

Klyt. wie ein fau-les Aas? Kann man zerfal-len, wenn man gar nicht krank ist?

192

Klyt. Zer-fal-len wa-chen Sin-nes wie ein Kleid zer-fres-sen von den

A. 5654 F.

193 *bewegter* Metr. ♩ = 112 *più mosso*

Klyt. Motten?

*accelerando*

Und es gibt auch den Fall von Tonwiederholungen und chromatischen Aufwärtsbewegungen. Die Stelle „und doch kriecht zwischen Tag und Nacht wenn ich mit offenen Augen lieg“ zeigt eine Art auskomponiertes wahnhaftes Starren. Ebenso wie inhaltlich unklar bleibt, was Klytämnestra mit dem „etwas“ meint, das über sie „hinkriecht“, bleibt die musikalische Struktur offen. Das zeigt sich in den melodisch häufig aufwärts strebenden Wortketten Klytämnestras und in der fragenden Intonation der Basslinie im Orchester (Ziffer 187). Speziell die bohrenden Tonwiederholungen, und die chromatisch sich nach oben windenden Melodieverläufe, aber auch die rhythmische Gleichförmigkeit verschiedener Takte, zeigen ab dieser Stelle deutlicher denn je, dass sich Klytämnestra mit ihrem Gesang immer wieder um sich selbst dreht, dass sie in einer Art Teufelskreis gefangen ist, dem sie nicht entkommen kann.<sup>456</sup> Es handelt sich um ein hysterisches Repetieren, um eine tonale Spirale der Hysterie. Sie steigert sich hinein, wird aber auch durch die Art und den Grad der Erkrankung

<sup>456</sup> Der Eindruck der akustischen Wiederholung wird durch die Tatsache verstärkt, dass Leitmotive verwendet werden; es werden also Akkorde aneinander gereiht, die genau dadurch leben, dass sie wiederholt werden. Vgl. Bayerlein Sonja, *Musikalische Psychologie der drei Frauengestalten in der Oper „Elektra“ von Richard Strauss* S. 243-268. Zusätzlich vgl. Overhoff, Kurt, *Die Elektra-Partitur von Richard Strauss* S. 90-124.



hineingezwungen. Eine mögliche Interpretation wäre, dass Klytämnestra sowohl fremdbestimmt ist, als auch selbst zu ihrer eigenen Zerstörung beiträgt. Damit ist einerseits gemeint, dass eine chronische Krankheit vorliegt, die eine eigene Dynamik entwickelt hat. Die psychosomatische Erkrankung, in diesem speziellen Fall die aggressiv hysterischen Komponenten haben schon von ihr Besitz ergriffen, ohne dass sie bewusst Einfluss darauf hätte nehmen können. Andererseits steigert sie sich derart in solche Schilderungen hinein, indem sie selbst durch ihre Art zu insistieren und durch ihren Willen, es zu überwinden, die Krankheit noch verschärft, sich selbst in den hysterischen Zustand hineinversetzt. In mehreren Synkopen wird sichtbar, dass sie sich stärker denn je in ihren Wahn verstrickt. Die Synkopen stellen ein Stocken dar, das immer wieder im Verlauf des gesamten Gesanges eintritt. Klytämnestra zeigt ein selbstzerstörerisches Verhalten. Sie ist daran gewöhnt, dass sie sich selbst immer wieder boykottiert, dass sie durch ihr eigenes Verhalten die Dinge für sich selbst verschlimmert. Diese eben betrachtete Passage liefert ein höchst eingängiges Beispiel für die Deutlichkeit und Prägnanz der musikalischen Sprache gegenüber der gesprochenen Sprache. Strauss streicht zwar, wie schon früher in diesem Kapitel gezeigt, an dieser Stelle im Libretto (*Libretto* 15-39, S. 125; 1-5, S. 126) längere Passagen vom Damentext weg (*Elektra* 34-38, S. 78; 1-14, S. 79; 21-24, S. 79; 2-11, S. 80), die Klytämnestras Identitätsverlust zum Ausdruck bringen. Der inhaltliche Gehalt der weggelassenen Passagen ist allerdings in Strauss' musikalische Gestaltung übertragen.

Dementsprechend eröffnet sich meines Erachtens aus der Verbindung von Text und Musik an dieser Stelle eine weitere Option für das Verständnis Klytämnestras: Ihr Gesang enthüllt außer der krankhaften Unkontrolliertheit ihrer Gedanken noch eine andere Seite der Königin: Ihren Versuch, zu überleben. Dieser wird in der Gleichförmigkeit im Rhythmus und den Tonwiederholungen erkennbar, die eine Art von Trance erzeugen, wie das repetitive Rezitieren eines Mantras; Klytämnestra ähnelt einer Priesterin, die aber weder Gott preist, noch um sein Erbarmen bittet, sondern ihre eigenen Dämonen beschwören und dadurch ihre Selbstheilungskräfte freisetzen will.

Außer den Ton- finden sich, wie bereits in der Gesprächsanalyse und der Redeart gezeigt, auch Wortwiederholungen. Die sprachlichen und musikalischen Wiederholungen demonstrieren ihren um sich selbst kreisenden Versuch, ihre Sicherheit wieder zu erlangen. Es kommt nur selten das Sprachmuster der genauen, exakten Sprache vor, die ganz präzise formuliert, sondern eine Art hypnotisches Sprachmuster: Was zunächst auffällt, ist die Anhäufung der Konjunktion „und“. Dadurch werden Zusammenhänge in ihren Aussagen hergestellt, wo es im Grunde genommen keine Zusammenhänge gibt (z. B. „Und doch kriecht“). Ein weiteres Merkmal ist der Umstand dass an mehreren Stellen unklar bleibt, worauf genau sich ihre Aussagen beziehen: „ein etwas“, „es“, „man“, „nichts“, „wer sie immer schickt“, „ein jeder“. Klytämnestra bleibt in dem, was sie sagt, oft vage. Ein drittes und das vielleicht wichtigste Kennzeichen für die hypnotische Sprache Klytämnestras sind die zahlreichen Metaphern, z. B. Formulierungen wie „wachen Sinnes wie ein Kleid zerfressen von den Motten“, „wie ein faules Aas“ und „Wasseruhr ist abgelaufen“. Elektra müsste sich infolgedessen auf das Gesagte konzentrieren, um die Inhalte auf sich zu beziehen und zu versuchen, ihre eigene Bedeutung des Gehörten zu entwickeln, um der Botschaft überhaupt einen Sinn zu geben. Dies würde allerdings bedeuten, dass ihre gesamte Aufmerksamkeit und geistigen Fähigkeiten auf ihrer Mutter und deren Ausführungen ruhen und sie folglich Gefahr liefe, ihre eigenen Ziele aus den Augen zu verlieren. Ließe sie sich erst einmal in den wahnhaften Sog von Klytämnestras Worten hineinziehen, bedürfte es ihrer ganzen mentalen Stärke, sich daraus wieder zu befreien



und damit wäre sie ein leichtes Opfer für Klytämnestra. Doch Elektra lässt sich gar nicht darauf ein.

Im Gegenteil: Man kann erkennen, dass Klytämnestra sich selbst und nicht ihre Tochter allmählich hypnotisiert. Obwohl sie wach ist, geht sie aus „ihrem Körper heraus“ und hat eine Art Tagtraum. Sie erreicht im Verlauf ihrer Trance einen intensiven Erregungszustand, in dem sie einerseits irrealer Dinge wahrnimmt, oder real vorhandene nicht sehen kann. Andererseits zeigt sie eine erhöhte Empfindlichkeit, während sie Momente aus der Vergangenheit wieder belebt oder weitere aus der Zukunft imaginiert. Ein weiteres –neben den Ton- und Wortwiederholungen – Kennzeichen dieser zur Erregung und ausgeprägten Wechselhaftigkeit neigenden Persönlichkeit sind die diese Phase durchziehenden Taktwechsel.

Ungeachtet dessen, dass die gleiche Rhythmik teilweise wiederholt, oder dass in einem Takt Ton-Repetitionen gesungen werden, ist die Melodie unabsehbar, unberechenbar; man weiß nie genau, was im nächsten Takt erklingt. Es kommt immer wieder eine neue melodische Information, die von der vorangehenden unabhängig ist. Immer wieder kommen neue Tonfolgen hinzu, die sogar in verschiedenen Rhythmen, Farben und Lautstärken gesungen werden. Das Stück ist offenbar so komponiert, dass der Zuhörer nicht imstande ist, „in Gedanken mitzusingen“. Gerade weil die Musik in der *Elektra* nicht sehr eingängig ist, fordert sie den Zuhörer für die gesamte Länge der Oper. Er ist gezwungen, der Musik Strauss' aufmerksam zu folgen, um die pathologischen Vorgängen Klytämnestras und Elektras unmittelbar zu erleben.

Das Stück ist nicht nur textlich sondern auch musikalisch dicht, eng, schwer. Es gibt keine Phrase, die sich ständig wiederholt. Die Quantität des Textes ist im Verhältnis zur Anzahl der Töne so groß, dass jedem Ton eine Textsilbe zugeordnet ist. Die Gepresstheit, die Schwere, von der im Text die Rede ist, teilt sich auch in dem ziemlich langsamen (im Ziffer 186) bis schleppenden (im Ziffer 187) Tempo (*moderato assai*) und in der sich auf diese ganze Phase ausdehnenden engschrittigen Bewegung von Klytämnestras Linie (besonders von Ziffer 186-193) mit. Außerdem ist z. B. bei der Phrase „es ist kein Wort, es ist kein Schmerz, es würgt mich nicht, es drückt mich nicht.“ jedes Mal eine Takt-Pause dazwischen gefügt, in der das stehen bleibt, was sie gesagt hat bzw. was die Musik dazu sagt. Der Hörer wird währenddessen über eine mögliche zu erwartende Fortsetzung völlig im Unklaren gelassen. Und noch dazu gibt es diese liegenden Oktaven im Orchester und jeweils diese Achtelbewegungen, was den Eindruck der Schwere, des Wankelmuts und der Unentschlossenheit noch verstärkt. Man weiß auch musikalisch nicht, was einen erwartet.

Überdies wird erkennbar, dass Klytämnestra diese ganze lange Phase hindurch mehr assoziiert, ohne zum Punkt zu kommen.<sup>457</sup> So ist innerhalb dieser Phase (Ziffer 186-203) immer wieder eine aufsteigende melodische Bewegung zu verzeichnen, die sich entweder durch große Sprünge oder durch kleinere Schritte auszeichnet. Diese Bewegung endet allerdings nicht immer in der höheren Note („der fahle Morgen“). Stattdessen muss die Königin immer wieder von neuem ansetzen, da sie ihr Ziel nie erreicht, nie einen Gedanken völlig abschließen kann.

Allerdings lässt sich, ungeachtet dieser Unabgeschlossenheit der Gedanken, der Abbrüche und Neuanfänge, doch in ihren Versuchen, ihre Alpträume und deren Auswirkungen auf ihre Seele zu beschreiben, eine Steigerung erkennen. Diese finden erst in Ziffer 200 ihren Höhepunkt:

---

<sup>457</sup> Über den Begriff der musikalischen Logik vgl. Dahlhaus, Carl: „Logik, Grammatik und Syntax der Musik bei Heinrich-Christoph Koch“, in: *Die Sprache der Musik. Festschrift für Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag*, Regensburg: 1989, S. 99-109; hier S. 99.

In Ziffer 186-188 scheint Klytämnestra noch unsicher zu sein. Die musikalischen Phrasen sind kurz und erstrecken sich nicht über mehr als zwei Takte (1 Takt: „es ist kein Schmerz“, 2 Takte: „es drückt mich nicht“, „es würgt mich nicht“). Außerdem bewegt sich die Stimme in dieser Phase in einem nur geringen Tonumfang. Anscheinend haben Klytämnestra die emotionalen Ereignisse und Gedanken noch nicht losgelassen; sie sind innerlich noch nicht ausreichend verarbeitet. Doch in diesem Verstehens- und Verarbeitungsprozess tastet sie sich nur vorsichtig vorwärts, immer ängstlich innehaltend und um Worte ringend.

Plötzlich ab Ziffer 188 entfernt sie sich von der Tonlage, in der sie reflektiert hat und geht noch tiefer in das Erleben hinein. Es fängt dieser große musikalische Bogen Klytämnestras an, in dem sie sich in ihren Alptraum hineinsteigert. Die musikalischen Phrasen werden länger. Sie umfassen nun meist vier Takte („und dennoch es ist so fürchterlich – erhängt zu sein“).

Stimmlich geht es sofort in die Mittellage über. Man ist gerade mit expressiven Ausbrüchen konfrontiert, wie sie sich in den größeren Intervallsprüngen zwischen den einzelnen Melodietönen ausdrücken, die die Einbeziehung des gesamten sprachlichen Lautbereichs verlangen. Die Melodien in den Phrasen streben fast immer nach oben. Dazwischen gibt es immer kleinere Steigerungen, die mit der Satzbildung zusammenhängen: Klytämnestra fragt Elektra viermal hintereinander, weil sie nicht begreift, was mit ihr vorgeht: „seh ich wie eine Kranke?“, „Kann man denn vergehn lebend wie ein faules Aas?“, „Kann man zerfallen, wenn man gar nicht krank ist?“ und „zerfressen von den Motten?“ Und jedes Mal steht die höchste Note am Ende der Phrase.

Je mehr sie mit der Erzählung fortschreitet, desto mehr scheinen die Gefühle des Alptraumes sie zu überwältigen. Ab Ziffer 193 dringt sie dann gar in die Traumwelt ein. Nun (speziell ab Ziffer 194) offenbart sich schonungslos ihr seelischer Zustand.

The musical score shows two systems. The first system, measures 186-188, has a vocal line for Klytämnestra with the lyrics "Und dann" and a piano accompaniment with a "dimin." marking and "pp" dynamics. The second system, measures 189-194, starts at measure 194 with the lyrics "schlaf ich und träu - - me, träu - me,". The piano accompaniment continues with "pp" dynamics and ends with a "sfz" (sforzando) marking. The key signature changes from one sharp (G major) to two sharps (D major) at the end of measure 194.

Die Notenwerte werden länger und so die musikalischen Phrasen (fünf Takte: „und taumle wieder auf [...] abgelaufen“) ebenfalls.

195

Klyt. und taum-le wie-der auf, und nicht der zehn - - te Teil

*f* *p* *cresc.*

allmählich bewegter  
*poco a poco più mosso*

Klyt. der Was - seruhr ist ab - ge - lau - fen, und

*f* *dimin.* *p*

Die nächste Phrase entwickelt sich bereits in sechs Takten (Ziffer 196):

196

Klyt. was unterm Vorhang her - ein grinst, ist — noch nicht der

*f* *l. H.* *dim.* *p* *cresc.*

Klyt. fah - le Mor - - - - gen,

*ff* *p subito*

Doch plötzlich, ab Ziffer 197, setzt sie sich dagegen zur Wehr:



197 Festes Zeitmaß ♩ = 120 85

Klyt. nein, im - mer noch die Fackel vor der Tür, die gräß - lich zuckt, wie ein Le-

198 immer lebhafter  
*sempre più allegro*

Klyt. ben - diges und meinen Schlaf be - lau - ert. Diese Träu - me müs - sen ein

Klyt. En - de .... haben .... Wer sie immer schickt, \_\_\_\_\_

199 wieder etwas breiter werden  
*meno allegro*

Klyt. ein je - - - der Dä - - - mon läßt -



86

Klyt.

von uns, so-bald das rech - te Blut ge - flossen

*ritard.*

*cresc.*

*f*

*cresc.*

*ff*

*Strem.*

Je dringender die Steigerung in der Schilderung vorwärts schreitet, desto länger werden die musikalischen Phrasen (der Höhepunkt mit der Phrase „ein jeder Dämon [...] geflossen ist“) und ihre Atemlosigkeit: Sie steigert sich so in das Alptraumgebilde hinein, dass sie keinen Atem mehr hat. Dieser Eindruck der Erregtheit und psychischen Instabilität wird auch durch die Synkopen z. B. bei „schickt“, „Dämon“, „Blut“ (auch im Orchester) erzeugt, die eine Art Beben bzw. eine rhythmische Energie erzeugen. Die natürliche Struktur von Schwere und Leichtigkeit innerhalb der Takte ist in der entsprechenden musikalischen Phrase umgekehrt.

Von Ziffer 186 bis Ziffer 200 bzw. 203 ist der ganze Vorgang sowohl dichterisch als auch musikalisch als ein Riesensatz von berstender emotionaler Steigerung komponiert, worin die Spannung immer wieder vorwärts treibt. Die Darstellerin der Klytämnestra ist durch die Komposition und den Inhalt des Textes genötigt, die Höchstspannung des Eintauchens in den Alptraum als Dauerzustand durchzuhalten.

Elektras Bemerkung im Anschluss („Wenn das rechte Blutopfer unterm Beile fällt.“) lässt Klytämnestra hoffen, dass ihre Tochter doch etwas über die Heilmittel gegen ihre Alpträume weiß. In ihren Wahnvorstellungen befangen begreift sie nicht, dass ihre Tochter zum ersten Mal ihr gegenüber auf ihre Tötung anspielt.

Sogleich leitet die schnelle Achtelbewegung im Orchester eine neue Phase ein (drei Takte nach Ziffer 204). Klytämnestra wechselt direkt von dieser hysterischen Dramatik in ein lauerndes, insistierendes Fragen. Sie bleibt zwar im Sprechduktus, aber dieser hat von der Musikalität her eine andere Gestalt. Es gibt z. B. weder die lang ausgehaltenen Töne wie am Anfang, wo Klytämnestra ihre eigene Verfassung schildert, noch die Repetitionen wie bei der Traumschilderung in nur einem oder zu einem ganz kleinen Tonraum, sondern eine relativ schnelle Achtelbewegung. Klytämnestra will unbedingt wissen, wie sie gerettet werden kann und bohrt beharrlich weiter, um nun endlich eine Antwort zu erhalten. Daher auch das forschende Tempo (Ziffer 204, Takt 3 „sehr hastig“).

Sie wirkt sogar noch drängender, wenn man ihre Linie mit derjenigen Elektras vergleicht, die in einer scheinbar überlegenen Ruhe bleibt, und in einer gespenstischen Kontrolliertheit singt. Strauss fügt eigenständig für Elektra die verbalen Ausdrucksanweisungen „geheimnisvoll lächelnd“ und „ruhig“, die mit Klytämnestras „sehr hastig“ und „hastig“ kontrastieren. Dieser Kontrast drückt sich unmittelbar mit dem Einsatz der musikalischen Mittel aus. Im Gegensatz zu Elektras Partie sind bei Klytämnestra, wie weiter detailliert gezeigt wird, die Notenwerten kürzer und die Linie im Allgemeinen schneller. So wird bei der gesanglichen und gestischen Ausführung der betreffenden Phrase im Vergleich zum Theaterstück die kühle Distanz der Tochter, die einen mitunter frösteln lässt und die ein faszinierendes Gegengewicht zur übersteigerten Emotionalität der Mutter bildet, emphasized.

Strauss will das Insistierende von Klytämnestras Fragen hervorheben, indem die Melodie in der Fragestellung immer von unten nach oben geht und die längeren Noten

bzw. Viertel- und Halbe-Noten immer auf die letzte Silbe („Tier“, „liegt“, „Bräuche“, „doch“) gesetzt werden:

**Klytämnestra** (sehr hastig)

Al - so wüß - test du mit welchem ge - weihten Tier? \_\_\_\_\_

Elek. - - - ten.

Klyt. Das drin ge - bun - den liegt?

etwas drängend - - -  
*un poco stringendo*

Elek. Nein, es läuft frei.

Klyt. Und was für Bräu - che?

Elek. nau zu ü - - ben. Kannst du mich nicht er -

**Klytämnestra** (heftig)

Rede doch!

207

Und darauf folgend, drei Takte vor Ziffer 208 („Den Namen sag des Opfertiers!“), wirkt Klytämnestra – trotz der halben Notenwerte – noch drängender: Die ersten drei Takte haben etwas Beschwörendes an sich. Gleichzeitig wird die tiefe seelische Verwirrung Klytämnestras einen Schritt weiter enthüllt. Ihre innere Spannung verdeutlichen trotz der Tempoangabe (*un poco meno allegro*) die abgerissenen Sechzehntel (viermal), und die dadurch stärker zum Ausdruck kommende übersteigert punktierte Rhythmik, die das Extrem in Klytämnestra widerspiegelt:

The musical score consists of two systems. The first system includes vocal lines for Elektra (Elek.) and Klytemnestra (Klyt.) and a piano accompaniment. Elektra's line has the lyrics 'ra - - ten?'. Klytemnestra's line has the lyrics 'Nein, da - rum frag ich. Den'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, marked with dynamics *p*, *pp*, and *mp*. The tempo is marked 'Etwas ruhiger Metr. ♩ = 54' and 'Un poco meno allegro'. The second system starts at measure 208. Elektra's line has the lyrics 'Ein Weib!'. Klytemnestra's line has the lyrics 'Na - men sag des Op - - fertiers! Vonmeinen'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, marked with dynamics *trem.* and *pp*. The tempo marking 'Etwas ruhiger' and 'Un poco meno allegro' is repeated.

In dieser Achtel- und Sechzehntelbewegung wirkt Klytämnestra noch drängender. Ihr Singen, mit den fast herausgeschleuderten Sechzehnteln und dem abgerissenen, pausendurchsetzten Duktus, begleitet den Auftritt einer Person, die einerseits unbändige Energie zu haben, gleichzeitig aber auch psychisch belastet zu sein scheint.

Der nächste Einschnitt beginnt an der Stelle, wo Elektra zum ersten Mal auf den Bruder zu sprechen kommt. Elektra versucht wie beim Katz-und-Maus-Spiel, ihre Mutter in einer intriganten Weise zu locken und ihre Ängste zu schüren. Doch Klytämnestra, für die jede Erwähnung des Bruders unerträglich bzw. wie ein Stich ins Wespennest ist, wehrt sofort ab. Ab hier geht sie in einen ganz harten Sprechgesang über:



216 *Sehr schnell. d = 72* *Molto allegro* Elektra (leise)

Läßt du den Bru -

Elek. - dernichtnachHau-se, Mutter? Klytämnestra. So hast du

Von ihm zu re-den hab ich dir ver-bo-ten.

217

Elek. Furcht vor ihm? Mut-ter, du zit-terst ja!

Klyt. Wer sagt das? Wer fürchtet sich

Das erkennt man an der Tatsache, dass der Satz schneller gesungen werden muss, aber auch an der Stimmlage: Die Tonhöhe des Satzes ist für einen Mezzosopran, aber auch für einen Alt die untere Übergangslage, wo relativ viel Bruststimme hineingemischt wird und dadurch der Klang hässlicher bzw. härter ausfällt. Die Auseinandersetzung zwischen Mutter und Tochter wird noch verschärft durch die Frage Elektras: „Lässt du den Bruder nicht nach Hause Mutter?“. Das synkopisch aufsteigende „Mutter“ in Ziffer 216, Takt 4 und Ziffer 217, Takt 2 wirkt wie ein provozierendes „Sticheln“ Elektras. Das Orchester vollzieht die Pause mit und bringt dann die Akzente, die die Antwort Klytämnestras vorbereiten. Diese ist, wie alle ihre Aussagen, immer nach dem Schlag bzw. synkopisch gesetzt. Das kann man auch weiter verfolgen: Klytämnestra setzt, ohne überhaupt abzuwarten, auf der Zählzeit Zwei ein, während Elektra noch spricht „Mutter du zitterst ja“. Die Achtelpausen unterstützen die Schilderung Klytämnestras. Diese sind Atempausen. Sie keucht zwischendurch, schildert die Geschichte zwar aus ihrer Sicht, doch weiß im Grunde ihres Herzens, dass sie nicht wahr ist:



Elek. *Wie?*

Klyt. vor ei-nem Schwachsinnigen. Es heißt, erstammelt, liegt im Ho-fe bei den Hun-den und

218

Elek. *Das Kind*

Klyt. weiß nicht Mensch und Tier zu un-ter-schei-den.

*p* *pp* *espr.* *marc.*

Und es sind die folgenden Worte („allein in deinem Zittern, weil du weißt er kommt.“), die Klytämnestra immer weiter in die Enge, an den Rand ihrer Fassungskraft treiben. Sie lösen ihren letzten hysterischen Ausbruch aus, der sich dergestalt äußert, dass sie alles vom Tisch wischt. Sie negiert, was vorher als scheinbare Annäherung zwischen beiden dargestellt wurde. Die Komposition unterstreicht den völligen Ausbruch von Klytämnestras Hysterie:

**Sehr schnell** (ganze Takte schlagen)  $\text{♩} = 68$   
*Presto.* **Klytämnestra.**

Was küm-mert mich, wer au-ßer-Haus ist.

*p* *fpp*

222

Klyt. Ich le - - be hier und bin die Her - - - rin.

*pp* *f* *ff* *L.H.*

Klyt. Die-ner hab ich ge - nug, die To - - re zu be - wa - chen, und wenn ich will:

*p* *p*

223

Klyt. laß ich bei Tag — und Nacht vor mei-ner Kammer drei Be - waff - - - ne - te mit

*marc.* *p* *mf*

Klyt. of - fe - nen Au - - - gen sit - - zen. Und aus dir

*f* *ff*

Dass die Betonung der Worte „Herrin“, „will“, „Bewaffnete“ und „Augen“ mit den längsten Tönen pro Takt zusammenfällt – halbe punktierte oder Halbe- und Viertel-Noten, die gegenüber den Achtel-Noten synkopiert sind –, ist ein bewährtes Zeichen dafür, dass sie bedrohlich wirken will. Die Tonrepetitionen bekräftigen den Eindruck einer Herrscherin, die ihren Zeigefinger hebt und eindringlich warnt. Elektra kann der Strafe nicht ausweichen.

Dieses Wiederkehrende hat in Ziffer 227 auch mit der Struktur des Metrums zu tun. Der  $\frac{5}{4}$  Takt ist in drei Viertel plus zwei Viertel getrennt. Jeder dieser sechs Takte endet mit zwei Viertel-Noten. Eine Ausnahme bildet der letzte Takt. Die Halbe-Note („Narr“), im Gegensatz zu den vorangehenden Viertel-Noten, mit denen sie ihre Rede beendete, zeigt scheinbar, dass sie ihren Gedankengang abschließt. Diese längere Note

unterstreicht nur das Ermahnende in ihrer Stimme. Schaut man aber genauer hin, stellt man fest, dass die Stimmführung Klytämnestras im letzten Takt („ist nur ein Narr“) nach oben geht. Die Königin bleibt am Ende der sinnerfassenden Einheit in der Höhe hängen. Sie schließt den Gedanken nicht ab. Die letzte hohe Note kann auch als ihr intensiver Ausruf verstanden werden. Die Unausweichlichkeit im Tempo und die musikalische Dichte scheint sie selbst zu erwürgen.

227

Klyt. hun - gernd. Träu - me sind et - was, das man los wird.

Wer dran lei - det und nicht das Mit - tel fin - det, sich zu hei - len,

228 dreitaktig.  $\text{♩} = 63$   
ritmo di tre battute.

Klyt. ist nur ein Narr. Ich fin - de mir her - aus, wer

A. 5654 F.

Sie lässt ihre Macht scheinbar noch einmal spielen, aber nur pro forma. Sie meint, sie habe noch die Macht über Elektra, aber ihre Tochter weiß im Grunde genommen schon, was ihrer Mutter bevorsteht. In diesem Abschnitt haben wir wieder viel Sprechstimme, aber in einer viel höheren Lage als zu Beginn. Ihre Maske fällt, und das Pathologische kommt schrill zum Ausdruck. Klytämnestras Stimme wird in die Höhe getrieben, wie nie zuvor. Sie schraubt sich ein Stück höher; bei „bewaffneten“ sind wir beim oberen E und bei „Augen“ beim G. Und sie fängt immer wieder von unten an, als ob sie einen neuen Anlauf nehme. Das ist weiter in „So sagst du es hungernd“ zu verfolgen. Wir sind auf dem Ges und kurz danach beim „schlafe“ geht sie auf das Gis. Ihre Stimme wirkt sehr schrill und bringt unmittelbar die namenlose Verzweiflung der zu Tode geängstigten Königin zum Ausdruck. Man hört den musikalisch vollzogenen hysterischen Schrei einer Frau, die ihre Selbstkontrolle völlig verloren hat.



229 **immer lebhafter.**  
*sempre più mosso*

Klyt. blu - - - - - ten muß, da-mit ich wie - - der

*mf* *p*

Klyt. schla - - - - -

*cresc.* *molto cresc..*

(Elektra mit einem Sprung aus dem Dunkel auf Klytämnestra zu, immer näher an ihr, immer furchtbarer anwachsend.)  
**Sehr schnell.** Metr.  $\text{♩} = 88$   
*Molto vivace.*

Klyt. fe.

*fff*

3 2 1 2 4 1 3

Die heftigen emotionalen Ausbrüche, zu denen Klytämnestra fähig ist und die sich bereits im Libretto zeigen, werden in den auffahrenden Intervallen mit ihren gewaltigen Sprüngen in der Stimmführung Klytämnestras, die plötzlich auftauchen und die unmittelbar nebeneinander liegenden Intervalle lösen, *emphatisiert*.<sup>458</sup> Dies hat zur Folge, dass die Sängerin im Verlauf der Sequenz in einem für die Stimme besonders strapaziösen Vorgang plötzlich in die Höhe schnellen muss, um die Neigung der von ihr verkörperten Klytämnestra zur Selbstzerstörung zu zeigen.

Obwohl Klytämnestra bis zu dieser Stelle „bemüht“ ist, innerlich die Situation in der Hand zu behalten und ihre wahren Gefühle Elektra nicht zu zeigen, hält sie es nicht mehr aus. Ihre ganze aufgestaute und nun ungebändigte, exzessive Wut, Verzweiflung und Angst brechen hervor. Es ist das Tempo, worin meines Erachtens der große hysterische Ausbruch Klytämnestras am explosivsten gezeigt ist. Hierin erkennt man eine allmähliche Steigerung, deren Anfang das immer schneller werdende, das vorwärts

<sup>458</sup> Ein Hauptkennzeichen des modernen Gesanges sind die weit gespannten Intervalle, mit der gewaltigen Sprungweite. Vgl. Eimert, Herbert: „Vokalität im 20. Jahrhundert.“, in: *Melos. Zeitschrift für neue Musik* 32 (1965), S. 350-358; hier S. 350.



drängende Tempo (*Stringendo, Accelerando, molto accelerando, molto vivace, espressivo*) von Klytämnestras Singen markiert. Und es ist häufig der Kontrast zum ruhigeren Singtempo Elektras, der Klytämnestras tiefgreifende seelische Erkrankung unterstreicht. Ab dem Moment, in dem die Masken fallen und Elektra zum ersten Mal vor ihrer Mutter von Orest spricht, muss Klytämnestra gemäß der Vortragsbezeichnung „presto“ noch schneller singen. In diesem Moment stellt sie in völliger Klarheit fest, dass Elektra nur mit ihr gespielt hat und dass sie von ihrer Tochter gehasst wird. Sie ist gezwungen, ihre vorherige Bitte um Hilfe rasch zu überspielen, einen anderen Ton anzuschlagen. Ihr bleibt nichts anderes übrig, als sich als die Königin zu behaupten. Je vehementer sie ihre Herrschaft postuliert, desto deutlicher lässt sich ihre Ohnmacht, ihr Wahn erkennen. Es gibt Stellen, wo eine Phrase „Ich finde mir heraus wer bluten muss“ über drei Takte geht (*ritmo di tre battute*) und jeder von ihnen in nur einem Schlag gesungen werden muss. Es muss also jede Phrase sowohl von dem Orchester als auch von der stimmlichen Einteilung als dreitaktig empfunden und ziemlich schnell gespielt werden, wodurch der Eindruck einer bedrohlichen Massivität vermittelt wird. Da das Tempo zunimmt, muss Klytämnestra viel mehr Text in viel weniger Zeit unterbringen, was zur Folge hat, dass ihre Sätze nicht mehr zu verstehen sind. Ihre Wut ist so rasend, dass sich ihre Stimme überschlägt. Das Ende der Klytämnestra-Elektra-Szene ist tatsächlich so komponiert, dass man als Zuhörer die gesungene Sprache nicht verstehen kann. Schrecken und Verwirrung schlagen sich in der unregelmäßigen Behandlung des Rhythmus nieder. Die Sprache versucht, aus dem Rahmen des regelmäßigen Rhythmus auszubrechen.

Neben dem Tempo ist es auch die Dynamik, in der die Steigerung Klytämnestras zu stürmischer Wildheit gespiegelt ist. Das Ende von Klytämnestras Partie durchziehen dynamische Wechsel im Orchester, die sich öfters ohne jede Vermittlung zwischen Piano und Forte bewegen, was das Chaos antizipiert, das auf der Bühne mit dem Höhepunkt der Klytämnestra-Elektra-Szene walten wird. Nach den sehr rasch erreichten Höhepunkten im *forte* oder *fortissimo* werden Bewegung und Lautstärke immer wieder zurückgenommen,<sup>459</sup> was eine zusätzliche Aggressivität verleiht und die disparate Gefühlswelt Klytämnestras zeigt. In der Tat wird die gesamte Bandbreite der dynamischen Grundstufen gebraucht. Und es ist die plötzliche Betonung bzw. die verstärkte Hervorhebung, die die Einfügung der gewaltigen Schläge der *sforzandi* anweist, die außerdem auf ihre Erregtheit hinweisen.

Die Untersuchung der Komposition und besonders der Singstimme Klytämnestras ergibt die Einsicht, dass es viele Entsprechungen zwischen Text und Musik gibt: Musikalischer Rhythmus und Sprachrhythmus, Gliederung sowohl eines musikalischen als auch gesungenen Textes, Satzmelodie und Musikmelodie. Strauss richtet sich sehr häufig nach der Sprache Hofmannsthals. Das wird am deutlichsten, wo das Libretto einen starken Sprechausdruck verlangt. So sind z. B. öfters Exklamationen als aufwärts gerichtete Intervalle komponiert, oder die Betonung beim Singen ist durch temporale, dynamische oder melodische Akzente fast die gleiche wie beim Sprechen. Strauss paraphrasiert allerdings nicht, sondern nutzt die Möglichkeiten, die ihm Hofmannsthals Textvorlage bietet, wirkungsvoll. So werden die Ergebnisse, zu denen ich bei der Analyse der Redeart und des Redehalts gelangt bin – innere Anspannung und Verlust Klytämnestras, hysterisches Hineinsteigern in die tiefsten Abgründen ihrer Seele, verzweifelter Versuch zu Überleben, rasche Abwechslung ihrer Gemütsverfassung –,

---

<sup>459</sup> Vgl. Schultz, Wolfgang-Andreas: *Die freien Formen in der Musik des Expressionismus und Impressionismus* (Diss.), Hamburg: 1974, S. 19.

von der Musik in besonderer Weise unterstützt und sogar weiter vertieft. Durch die Vielfalt der eingesetzten musikalischen Mittel, der in die Noten geschriebenen musikalischen Vortragsbezeichnungen und der von Strauss eigenständig eingefügten verbalen Ausdrucksanweisungen in die Partitur vermittelt die Musik etwas, das die Semantik des verbal Geäußerten übersteigt. Der musikalische Vortrag berührt Bezirke, auf die das Wort nur anspielen kann.<sup>460</sup> Die Musiksprache drückt unmittelbar das aus, was in begrifflichen Worten immer nur annähernd mitteilbar ist.<sup>461</sup> Das ekstatisch expressiv Schrille, die Musikalisierung an der Grenze der Existenz, der amulettbehangene Todesabwehrzauber der Königin. Durch die Verbindung beider „Sprachen“ rufen die Worte im Verstand einen Gedanken und die Musik gleichzeitig die entsprechenden Gefühle hervor.<sup>462</sup> Die musikalische Aussage ist kein bloßer Reflex, keine bloße Illustration des Sprachlichen und Gestischen bzw. Mimischen, sondern gewinnt einen eigenständigen Ausdruckswert.<sup>463</sup> Die musikalische Untermalung ist darauf ausgerichtet, Klytämnestras Zustand hervorzuheben und ihr eine gesteigerte szenische Präsenz zu verleihen.

Schaut man an dieser Stelle die musikalische Gestaltung vor dem Hintergrund der schon aufgezeigten Veränderungen der Klytämnestra-Figur – Reduzierung des Psychologischen auf das Flächenhafte – im Libretto an, lässt sich folgendes konstatieren: Die inhaltliche Bedeutung der weggelassenen Passagen ist in Strauss' musikalische Gestaltung übertragen.<sup>464</sup> Der Komponist minimiert in Zusammenarbeit mit Hofmannsthal zwar den Text für das Libretto und hebt nur eine Dimension Klytämnestras – ihre pathologische Natur – hervor, um nur in der Musik das ganze Spektrum Klytämnestras unmittelbarer, als es die Sprache vermag, zu zeigen. Die Reflexion tritt zurück zugunsten der unmittelbaren Sinnfälligkeit des emotionalen Augenblicks.<sup>465</sup> Die Musik geht weit über den Text hinaus. Gefühle, die in der Redeart und dem Redehalt aufgezeigt und im Libretto getilgt wurden, werden in der Musik von Strauss noch prägnanter hervorgehoben.<sup>466</sup>

Das, was durch die Vielfalt der eingesetzten musikalischen Mittel am Besten vermittelt wird, ist die menschliche Natur in all ihren Dimensionen mit ihren Gegensätzlichkeiten und der ganzen Bandbreite der Gefühle von Melancholie und Angst bis hin zu Freude und neuer Hoffnung; von Hass zu Liebe. Dass sich diese sich widersprechenden Gefühle in der Komposition von Strauss so rasch abwechseln, offenbart noch schonungsloser die in Hofmannsthals Libretto aufgezeigte pathologische Natur Klytämnestras.

Demnach ist es zwar der hofmannsthalsche Text, durch den Strauss die musikalische Inspiration erhalten hat;<sup>467</sup> diese aber manifestiert wiederum beim Abschluss der Komposition prinzipiell eine auf individuelle Weise vollzogene Interpretation des

<sup>460</sup> Vgl. Keller, Hermann, *Phrasierung und Artikulation* S. 15 und dazu vgl. Wellmer, Albrecht: *Versuch über Musik und Sprache*, München: Hanser Verlag 2009, S. 16.

<sup>461</sup> Vgl. Overhoff, Kurt, *Die Elektra-Partitur von Richard Strauss* S. 124.

<sup>462</sup> Vgl. Fischer-Planer, Ernst, *Einführung in die Musik von Richard Strauss und Elektra* S. 16.

<sup>463</sup> Vgl. Bayerlein, Sonja, *Musikalische Psychologie der drei Frauengestalten in der Oper „Elektra“ von Richard Strauss* S. 169.

<sup>464</sup> Vgl. ebd., S. 93, 104.

<sup>465</sup> Vgl. Overhoff, Kurt, *Die Elektra-Partitur von Richard Strauss* S. 47.

<sup>466</sup> Vgl. Bayerlein, Sonja, *Musikalische Psychologie der drei Frauengestalten in der Oper „Elektra“ von Richard Strauss* S. 243.

<sup>467</sup> So schreibt Strauss während der Arbeit an der *Frau ohne Schatten* an Hofmannsthal: „Lieber Dichter! Sie sind komisch. Sie wollen von mir was hören! Aber ich will von Ihnen was lesen, dann erst können Sie von mir was hören! Also dichten Sie und warten Sie!“ (*Briefwechsel* 112).

Komponisten.<sup>468</sup> Hofmannsthal gab seiner Klytämnestra gedankliche Tiefe und Strauss gab ihr mehr klangliche Farbe, Abwechslung.

Die Schönheit des Klanges ist niemals Selbstzweck. Es gibt zwar Stellen, wo Strauss ein *pianissimo* setzt, aber nicht um seiner selbst willen. Es geht nicht darum, eine schöne Stimme zu zeigen, sondern den inneren Zustand zu schildern und das mit der möglichen Bandbreite an Stimmfarben. Diese können aggressiv, fahl, farblos, aber auch zart und lyrisch sein. In der musikalischen Schilderung von Extremen hat Strauss in der Tat immer wieder Klangfarben gefunden, die das Menschliche nachvollziehbar, anschaulich machen. Gerade in diesem abrupten Wechsel der Gefühle, Dialogversuch, sachliche Schilderung, Traumsequenz, Wutausbruch, kommt Klytämnestras ganze stimmliche Bandbreite zum Einsatz.

Die Partie Klytämnestras entsteht aus einer Mischung von Gesang und Sprachklang. Der Ausdruck bewegt sich in ihrer Stimme zwischen Belcanto, wenn sie sich an die schönen alten Momente erinnert, und Schreien, wenn sie sich von Elektra bedroht fühlt. Strauss selber sagt im Rückblick über die zentralen Aspekte seines Umgangs mit den Textvorlagen der wildeschen Salome und hofmannsthalschen Elektra: „ich bin in ihnen bis an die äußersten Grenzen der Harmonik, psychischer Polyphonie (Klytämnestras Traum) und Aufnahmefähigkeit heutiger Ohren gegangen.“<sup>469</sup> Strauss tut das, um die innere Zerrissenheit Klytämnestras zu veranschaulichen, die widersprüchlichen, aufreizenden Facetten ihres bzw. des menschlichen Seelenlebens unmittelbar sinnlich erfahrbar zu machen.

Doch hierin wurzelt auch die Paradoxie, dass die Melodie trotz der extremen, beim ersten Hören befremdlichen Klänge allgemein bleibt und damit eben den Schein des Vertrauten wahrt. Die Musik scheint sich an die Sprache zu verlieren, gibt sie sich doch jeder Sprachähnlichkeit hin: „Konsonantische Zwischentöne, Aufspaltung von Lauten und Tönen in kleinsten Frequenzstufen, minutiöse Rhythmisierung von Sprache, Zerlegung von Sprache in einzelne Partikel“<sup>470</sup>.

Die Sprache kommt im Vergleich zu ihrer Tochter bei Klytämnestra stärker im Vordergrund: Bei Elektra gibt es lange Phrasen, wo sie nicht immer zu verstehen ist, entweder weil das Orchester zwischendurch einmal aufblüht, oder weil es am Ende so *fortissimo* spielt. Bei Elektra ist, aufgrund der großen Bögen in der Höhe, die Verstehbarkeit, ohne eine Untertitelung oder den Stoff zuvor in Augenschein zu nehmen, nicht immer gegeben.

So drückt die Musik, die Klytämnestras Partie begleitet, eine große Wahrhaftigkeit aus. Sie versucht in aller Deutlichkeit, jede *Gemütsveränderung* einer mal zum Frustriert-Drängenden mal zum Traumhaft-Schwelgerischen neigenden Königin „einzufangen“. Es ist die Sprache, der tierische Schrei des nur vom elementarsten Gefühl getriebenen Menschen, der vom Komponisten unmittelbar hervorgebracht wird:<sup>471</sup> Dies lässt sich sogar aus den folgenden Worten von Strauss folgern, der seinem Sohn beichtet: „Wenn ich gewusst hätte, was für ein Unheil die Klytämnestra-Szene in den Köpfen anrichten würde, dann hätte ich sie nicht geschrieben.“<sup>472</sup>

---

<sup>468</sup> Vgl. Beck, Thomas, *Bedingungen librettistischen Schreibens* S. 46.

<sup>469</sup> zit. nach: Salvan-Renucci, Françoise, *Ein Ganzes von Text und Musik* S. 197.

<sup>470</sup> Vgl. Budde, Elmar: „Musik und Sprechklang“, in: *Intermedialität. Studien zur Wechselwirkung zwischen den Künsten*, hg. v. Günter Schnitzler u. Edelgard Spaude, Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag 2004, S. 367-371; hier S. 371.

<sup>471</sup> Vgl. Fischer-Planer, Ernst, *Einführung in die Musik von Richard Strauss und Elektra* S. 27-31.

<sup>472</sup> Der Sohn von Richard Strauss hat Kurt Overhoff während seiner Arbeit an der Analyse der Musik bei der Oper *Elektra* bestätigt, dass der Komponist, diese Worte tatsächlich geäußert hat. Vgl. Overhoff, Kurt, *Die Elektra-Partitur von Richard Strauss* S. 124.

Ernestine Schumann-Heinck, die Klytämnestra der Uraufführung, sagte kurze Zeit danach in einem Interview:

In Dresden ließ ich mich bereden, die Klytämnestra in der „Elektra“ zu singen. Nie wieder im Leben! Es war einfach furchtbar. Wir waren da auf der Bühne lauter verrückte Weiber, ja wahrhaftig, das ist das richtige Wort. So hatte uns Strauss ahnenden Auges gesehen, und schließlich waren wir wirklich verrückt. Ich habe dies alles Strauss selbst gesagt. Nie werde ich den Blick dieser Elektra vergessen, ihre raubtiergleich glänzenden, unheimlich Feuer sprühenden Augen, als sie sich mir näherte. Wir spielten Komödie, aber wir hatten das vollständig vergessen. Wir sind am Ende. Ich weiß es: [...] Wir sind beide Bestien geworden. [...] Gut, daß ich kein Messer in meiner Hand hatte, denn ich hätte wohl zugestochen. Ich war von Sinnen. Fast ebenso ging es dem Publikum das atemlos dasaß. Die Leute gingen weg; sie konnten nicht essen, nicht schlafen, nicht sprechen.<sup>473</sup>

---

<sup>473</sup> Dieser Auszug stammt aus einem amerikanischen Interview, das Schumann-Heinck 1909 gegeben hat. Dieses ist auf Seite 25-26 des *Boston Evening Transcript* (30. Oktober 1909) gedruckt worden. Ausschnitte dieses Interviews sind in Panofskys *Partitur eines Lebens* zu finden. Vgl. Panofsky, Walter: *Richard Strauss: Partitur eines Lebens*, München: Piper Verlag 1965, S. 145-146. Ob Panofsky das englische Original, die frühe deutsche Übersetzung (27. November 1909, Dresden) oder eine andere Quelle als direkte Vorlage hatte, ist unklar.



## 6. Klytämnestra als „Kind“ der Moderne

### 6.1 Problemstellung, Ansatz und Methode

In den vorangegangenen Kapiteln wurde Klytämnestra im engen Rahmen ihres Gesprächs mit Elektra untersucht. Dabei wurden ihr Aussehen vergegenwärtigt, die Regungen ihres Körpers nachvollzogen, ihr Mienenspiel, ihr enigmatisches Lächeln dekodiert, ihre Worte entschlüsselt und dadurch die vier wichtigsten Rollen offen gelegt, die Klytämnestras Wesen bestimmen: Klytämnestra als Frau, als Mutter, als Ehefrau und als Königin.

Es ist das erklärte Ziel des vorliegenden Kapitels, anhand der Analyseergebnisse zu Aussehen, Gestik/Mimik, Redehalt und -art der hofmannsthalschen Klytämnestra möglichst ausführlich nachzuweisen, dass sie als „modernes Kind“ der Antike erscheint und dass Hofmannsthal die charakteristischen Fragestellungen seiner eigenen Epoche im Rückgriff auf die Tradition des Dramas formuliert.

Es ist zwar die Klytämnestra-Figur als Ganze, die im Hinblick auf ihre „modernen“ Züge untersucht wird, aber der letzte Blick der Mutter und der Tochter aufeinander, bzw. der Moment von Klytämnestras stummem, bösem Triumph, in dem die innere Welt beider Frauen mit enormer Gewalt hervorbricht, treibt alle ihre Merkmale auf die Spitze. Diese Abgründigkeit wird vor dem Hintergrund der zeitgenössischen wissenschaftlichen Theorien und kulturellen Strömungen sowie der sozialen Umstände der Entstehungszeit Klytämnestras erklärt. Der Blick wird als adäquate literarische Geste bzw. als *das* literarische Äquivalent zu den außerliterarischen Begebenheiten im Wien um die Jahrhundertwende benutzt.

Es wird gezeigt, dass sich gerade Klytämnestra für eine solche Bearbeitung anbot, da – wie bereits im ersten Kapitel dargestellt – sie schon in der antiken Tradition gewisse Elemente mitbringt: das der bedrohlichen und enigmatischen *femme fatale*, der Ehefrau, die der starken bzw. unbestimmbaren Macht der Gefühlswelt unterliegt, nachdem sie ihre Tochter verloren hat, im Haus der Atriden allein gelassen, einem Liebhaber erliegt und vom zurückgekehrten Ehemann betrogen, diesen ermorden muss. Der Mutter, die vor ihrer Tochter mit überspannter Leidenschaft über ihre Tat Rechenschaft ablegen und sich mit der genauso emotionalen Reaktion ihrer Tochter konfrontieren muss. Der Frau, die gegen den Willen ihrer auf die Vergangenheit fixierten Tochter die in Träumen kommenden Dämonen der Vergangenheit loswerden will. Der Königin, die ihren Besitz und Status als Oberbefehlshaberin mit Biss behalten will.

Es ist interessant für die Analyse, zu sehen, inwiefern Hofmannsthal diese bestimmten Elemente aus Klytämnestras verschiedenen antiken Gesichtern – von Homer und Hesiod bis zu den drei Tragikern – aufgreift, bearbeitet und in seiner eigenen Gestaltung Strömungen seiner Zeit mit einfließen lässt. Diese sind nicht ungefiltert eingeflossen, sondern offenbaren seine Perspektive, seinen kritischen Blick auf seine Zeit. In Klytämnestras Gestaltung als Kind der Moderne liegt eine Gewichtung. Es sind bestimmte Tendenzen seiner Zeit, die Hofmannsthal gern gestalten wollte: die sich anbahnende Umkehrung der Geschlechterrollen angesichts der steigenden finanziellen Unabhängigkeit der Frau, die psychoanalytischen und philosophischen Theorien, die die Existenz des Unbewussten und die Perspektivität jeder moralischen Wertung nachweisen, die Aufwertung des Körpers als das primäre Ausdrucksmittel im Rahmen des Empiriekritizismus und des sprachlichen Relativismus, die dem dekadenten Zeitgeist entsprechende Ich-Analyse und der Trieb zur Verstellung, Verwandlung und Verkleidung. Das Maskenhafte seiner Zeit hervorgerufen durch die

radikalen Veränderungen des traditionellen Rollenverständnisses und Weltbildes, die apokalyptische Stimmung in Wien um die Jahrhundertwende. Dadurch wird nicht nur die Anbindung der hofmannsthalschen Klytämnestra an ihre Entstehungszeit sichtbar gemacht. Es werden auch die Anlagen, die Klytämnestra schon in sich trägt, verstärkt und ihre verschiedenen Facetten vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Strömungen herausgearbeitet und aufgeschlüsselt. Es ist besonders aufschlussreich zu sehen, welches Bild Klytämnestras daraus entsteht, bzw. was Hofmannsthal mit der Gestaltung Klytämnestras erreicht, in einer Zeit, in der die Kunst im Banne der tierischen Natur des Menschen steht und viele Tabus gebrochen werden.<sup>474</sup> Die Kunst- und Kulturschaffenden, die Dichter, Denker und Künstler bemühen sich unter dem Einfluss der Psychoanalyse um eine Kunst der Innerlichkeit, man öffnet sich allen Eindrücken – guten, schlechten, schönen, hässlichen. Dadurch, dass diese ungefiltert auf die Kunst einwirken und von ihr aufgegriffen werden, sind alle dunklen, extremen Züge – besonders der weiblichen Seele – dargestellt. Die Kunst greift die Wirklichkeit subjektiv auf und formt sie sinnhaft um.<sup>475</sup> In den Mittelpunkt rückt die aggressive Inszenierung des Menschen, die sich vom Normalen absetzt, die blutig, primitiv, dunkel ist.

Infolge dieser Problembereiche ergibt sich folgende Kapiteleinteilung:

In einzelnen Unterkapiteln wird jeweils einer von Klytämnestras Wesenszügen beschrieben, die die Klytämnestra an und für sich bietet und die Idee bzw. Strömung der Zeit, die Hofmannsthal aufgreift. Dass Hofmannsthal aus den zeitgenössischen Theorien, aber auch aus den sozialen Umständen in Wien um die Jahrhundertwende wesentliche Anregungen für die Gestaltung seiner Klytämnestra gewann, wird auf der Basis bestimmter Verlautbarungen Hofmannsthals nachgewiesen. Indem nachvollzogen wird, wie diese in die Klytämnestra-Figur eingeflossen sind, wird der Zusammenhang zwischen Hofmannsthals Klytämnestra und ihrer Zeit hergestellt.

Abschließend wird die Frage beantwortet, warum gerade die Klytämnestra-Figur sich für solch eine Anbindung an das Wien der Jahrhundertwende anbot, bzw. warum Hofmannsthal gerade sie für seine zeitgenössischen Referenzen auswählte. Aus welchem Grund wandte der Dichter dieses völlig neuartige Verfahren – in einem Augenblick alles zu vergegenwärtigen und auf die Bühne zu bringen – an? Warum führt er die ganze Szene zu diesem Blick hin?

## 6.2 Der letzte Blick von Hofmannsthals Klytämnestra im Spiegel der zeitgenössischen kulturellen Strömungen und philosophischen bzw. wissenschaftlichen Theorien.

### 6.2.1 Die Beschreibung der Situation im Augenblick vor dem Ende der Klytämnestra-Elektra-Szene.

Inwiefern Klytämnestra als Kind der Moderne anzusehen ist, wird in der letzten Phase der Klytämnestra-Elektra-Szene und speziell im letzten Blick Klytämnestras auf Elektra erkennbar, wo gemäß den Ergebnissen der vorangegangenen Untersuchung das seelische Innenleben beider Frauen eine letzte, enorme Eruption erfährt.

Beide Frauen stehen schweigend näher als je zuvor beieinander, doch gerade dadurch wird die ganze Dimension dieser Beziehung, die Tiefe des Abgrunds, der Gefühle, die

<sup>474</sup> Vgl. Riedel, Wolfgang: *Homo Natura. Literarische Anthropologie um 1900*, Berlin u. New York: Gruyter Verlag 1996, S. 154.

<sup>475</sup> Vgl. Kimmich, Dorothee u. Wilke, Tobias, *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende* S. 88.

diese beiden trennen, sichtbar. Elektra sieht eine angsterregende Vision vor dem Tod ihrer Mutter. Klytämnestra will ins Haus zurück. Elektras Hass hat seinen höchsten Grad noch nicht ganz erreicht. Sie greift ihre Mutter körperlich und wörtlich an, um die Oberflächlichkeit, Zerbrechlichkeit ihrer Macht zu demonstrieren. Und in der Tat kann diese nach dem an einen Überlebenskampf anmutenden Gespräch mit der Tochter nur schwer atmen. Sie steht bloß stumm da und richtet ihren erschrockenen Blick auf Elektra. Es ist der Moment, in dem sie feststellt, dass sie von ihrer Tochter nie Hilfe bekommen wird, weil diese ihrer Mutter so ähnlich ist. Ihren Instinkten unterworfen, wird sie alles für ihr Überleben tun. Auch wenn das bedeutet, dass sie ihre Mutter töten bzw. sterben lassen würde. Klytämnestra tritt in Elektra ihr eigenes Spiegelbild entgegen. Sie sieht an ihrem Gesicht die Folgen ihrer eigenen Taten. Sie sieht das „Monster“, das das Leben seiner eigenen Tochter nur aus eigener Lustbefriedigung zerstört hat. Doch das Böse, das mit Elektras zweiter Vision ein Ende zu nehmen scheint, hat noch nicht seinen Höhepunkt erreicht. Wie am Anfang taucht wieder das Gefolge der Königin auf und eine der Dienerinnen bringt ihr die Nachricht vom Tod Orests. Jetzt ist auch die Maske Klytämnestras ganz weggenommen. Die Botschaft erlöst sie vom Alpdruck des drohenden Verhängnisses. Es gibt kein Zeichen von Leid über ihren Verlust; ihre Gesichtszüge verändern sich grausam. Ihr noch vor einem Moment erschrockener Blick verwandelt sich in den des Triumphierenden; der Mutter, die über ihre Tochter und über den Tod ihres einzigen Nachfolgers, ihres einzigen Sohnes triumphiert; des willkürlichen Herrschers, der sich keine Sorge mehr um seine Macht zu machen braucht.

In diesem letzten Blick versteckt sich eine bemerkenswerte Hintergründigkeit und Abgründigkeit. Alle bisherigen Beobachtungen bezüglich des Aussehens, der Gestik und Mimik, des Redehalts und seines kommunikativen Aspekts sowie der Redeart in der ganzen Klytämnestra-Elektra-Szene kondensieren nicht nur, sondern konkretisieren sich auch hier in diesem *letzten Blick* der Königin auf ihre Tochter: Klytämnestras körperliche und seelische Erschöpfung, die Erfahrung und der Ausdruck der Empfindungen bzw. Reize in der Körpersprache, ihre Unterwerfung unter ihre eigenen tiefsten Instinkte, die schlimme Wendung, die das Leben der einst allmächtigen, sogar ihren Mann ermordenden Königin genommen hat; das Maskenhafte ihrer Existenz – alles entblößt und vertieft sich in diesem einen Blick.

Im Folgenden wird detailliert untersucht, wie gerade dieser Blick alle Facetten der Klytämnestra in sich bündelt und zum Ausdruck bringt. Ob und inwiefern jede der unterschiedlichen Seiten ihrer Persönlichkeit Elemente aus Hofmannsthals (außerliterarischer) Wirklichkeit reflektiert.

### 6.2.2 Klytämnestra: Die hysterische Heldin

Aus der Untersuchung des gestischen, mimischen und sprachlichen Verhaltens Klytämnestras dürfte klar geworden sein, dass der Leser/Zuschauer ohne Zweifel eine schwer erkrankte Frau vor sich stehen sieht. Sie erscheint auf der Bühne steif vor Angst, kraftlos, gestützt von ihren Vertrauten und auf ihren Stock. Sie erzählt, dass sie nachts angsterfüllt aufwacht und bis zum frühen Morgengrauen nicht wieder einschlafen kann. Ihr blasses Gesicht hat einen gespannten, schmerzhaften Ausdruck, der Blick ist gesenkt; sie spricht gelegentlich mühselig mit leiser Stimme – generell bereitet es ihr offensichtlich gewaltige Anstrengungen zu sprechen. Am Ende des Gesprächs mit ihrer Tochter kann die nun keuchende Klytämnestra kaum sprechen, sondern bloß auf ihre Tochter starren. Sie hat ihre letzten Kräfte verbraucht. Sie

scheint noch mehr als am Anfang der Szene, die Hilfe ihrer Vertrauten beim Stehen nötig zu haben.

Beim Anblick der brechenden Augen des sterbenden Agamemnons, nachdem sie und ihr Geliebter ihm den tödlichen Stoß versetzten, hat Klytämnestra einen heftigen Schock erlebt, den sie noch immer nicht verwunden hat. Sie hat niemanden, auch nicht Ägisth, mit dem sie über ihre Gefühle nach dem Mord an ihrem Mann sprechen und dadurch ihrem Schrecken Luft machen könnte. Diese unerträgliche Erinnerung ist verdrängt, doch nicht endgültig verschwunden. Diese zum Teil vergessenen Inhalte kehren zurück, doch diesmal nicht als Worte; sie erscheinen vielmehr in körperliche Symptome gekleidet.

Nur im Gespräch mit ihrer Tochter ist die Königin – trotz des zuweilen vagen Inhalts ihrer Worte und ihrer Widerstände – allmählich und mit steigender Intensität gezwungen, sich doch mit ihren verdrängten Erinnerungen auseinanderzusetzen. Elektra will die Erinnerungen Klytämnestras an die Mordtat allmählich ans Licht ziehen und diese zu einer Selbstdarstellung bewegen. Wie ein Psychologe, der ganz hartnäckig nachbohrt, um die seelischen Wunden seines Patienten trotz dessen Schmerzen zu reinigen. In ihrem „Versuch“, ihrer Mutter zu „helfen“, bezieht sie sich starr, ununterbrochen auf das abscheuliche Gewesene. Dabei geht sie sehr geschickt vor, indem sie nur scheinbar auf Klytämnestras Äußerungen eingeht und doch alles in den Sinnzusammenhang des Mordes einbettet.

Beim aufmerksamen Zuschauen fällt besonders auf, dass die Reaktion Klytämnestras auf dieses Beharren Elektras ihre innere Spaltung enthüllt. Die Königin scheint in zwei Ichs getrennt, die sehr oft und unvermittelt abwechseln: das Eine, das sich kategorisch weigert, von der Vergangenheit zu sprechen bzw. nicht darüber sprechen kann, und das Andere, das mit ausgeprägter „Leichtigkeit“ und „Nüchternheit“ über den von ihm begangenen Gattenmord, den von ihm verlassenen Sohn, die von ihm missbrauchten Töchter berichtet; das Eine, das Elektra beschimpft, und das Andere, das dieselbe als seinen einzigen Retter anredet; das Eine, das seine Macht gegenüber Elektra verkündet und das Andere, das mit der Neigung zur Selbstverkleinerung behaftet, vor ihr ergeben fast hypnotisiert den Kopf beugt und seine Rettung erbettelt. Und je deutlicher bzw. schonungsloser Elektra versucht, eine drohende Gefahr vor die Augen Klytämnestras zu stellen, um ihr Angst und Furcht einzujagen, desto heftiger schwankt die Königin zwischen den deutlich erkannten Forderungen der Vernunft und den Regungen der verdrängten Leidenschaften; desto unvermittelter verliert die Wirklichkeit ihre Kohärenz, die Figur ihre Identität, die Handlung ihre Kontinuität und die Sprache ihre feste Bedeutung und ihren Rhythmus; desto mehr holpert die Sprache, bis sie „aus den Fugen geraten“ am Ende schweigt. Die Funktion des Ausdrucksträgers übernehmen die Augen; ein böser Blick. Hierin spiegelt sich die ganze Tiefe der Gefühle beider Frauen füreinander, ihre wahren Ziele, die mit diesem Gespräch verbunden sind.

Es ist mein Ansatz, dass sich in allen diesen Beobachtungen die Auswirkungen von Freuds *Studien über Hysterie* abzeichnen, die als psychologische Signatur der Jahrhundertwende betrachtet werden können.<sup>476</sup> Diese These, die Klytämnestra als

---

<sup>476</sup> Freuds und Breuers Untersuchungen leisten ohne Zweifel einen besonders wichtigen Beitrag für die wissenschaftlichen Bemühungen des zwanzigsten Jahrhunderts bezüglich der Hysterie. Mit ihrem 1895/1896 in Wien erschienenen Werk *Studien über Hysterie*, mit dem die Geburtsstunde der Psychoanalyse geschlagen hat, setzen sie sich von den im medizinisch-physiologischen Diskurs vertretenen Positionen scharf ab. Vgl. Breuer, Josef u. Freud, Sigmund: *Studien über Hysterie. Einleitung von Stavros Mentzos*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1991.



hysterische Heldin charakterisiert, wird durch die zeitgenössische Rezeption und Bewertung unterstützt.

Hofmannsthal's Frauenfiguren und besonders Elektra werden in der Tat bei ihrer Uraufführung von vielen Zeitgenossen und Kritikern, die sich in ihren Erwartungen enttäuscht fühlen, als kranke, als „hysterische Heldinnen“ interpretiert. Karl Strecker schreibt einen Tag nach der Premiere in der *Täglichen Rundschau* Folgendes:

Indem ich [...] an Hofmannsthal zurückdenke, überkommt mich etwas wie tiefe Trauer. Warum musste dieser begnadete Dichter mit seinem Drama, das sicher zu den bedeutendsten Zeiterscheinungen der gegenwärtigen Literatur gehört, warum musste er gerade das lieblichste Geschöpf des großen Sophokles verunstalten, gerade ihr alles Licht in Schatten, alle Reinheit in Schmutz, alle Größe in Krankheit verkehren?<sup>477</sup>

Im gleichen Sinn äußert sich Paul Lerch in *Germania* vom 1. November 1903:

Und was mußte ich erleben! Meine Elektra war über Nacht – hysterisch geworden, hatte sich zu einem modern-perversen, sezessionistischen Überweibe durchgemausert, ja förmlich durchdestilliert.<sup>478</sup>

Von der Forschung wurde mehrmals versucht, zu klären, inwiefern die drei hofmannsthal'schen Frauenfiguren in diesem Stück und insbesondere Elektra Züge einer Hysterikerin tragen, inwiefern Freuds Theorien also als Inspirationsquelle für Hofmannsthal's Gestaltung von Elektra, Chrysothemis und Klytämnestra gedient haben. Innerhalb der Forschung sind Meinungen vertreten, die mehr oder minder begründet und verschwommen sind. Es gibt Wissenschaftler, die den direkten Einfluss der psychoanalytischen Schule auf Hofmannsthal behaupten, und andere, die ihn für verhängnisvoll überschätzt halten.<sup>479</sup>

Für Hofmannsthal ist die Psychoanalyse ein Phänomen, mit dem sich jeder Künstler kritisch auseinanderzusetzen hat.<sup>480</sup> Er versteht die Kunstwerke „als fortlaufende Emanationen einer Persönlichkeit [...], Beleuchtungen, die eine Seele auf die Welt wirft [...]; richtig, jeden Übergang und insbesondere alle unterirdischen Übergänge für möglich zu halten [...].“ (*Aufzeichnungen und Tagebücher* 139). Auf die Anfrage eines Altphilologen, ob er für die *Elektra* Bücher benutzt habe, die sich mit den tiefen emotionalen Schichten befassen, antwortet Hofmannsthal, er habe „damals in zwei ganz verschiedenen Werken geblättert, die sich wohl mit der Nachtseite des Menschen abgeben: das eine die Psyche von Rohde<sup>481</sup>, das andere das merkwürdige Buch über Hysterie von den Doktoren Breuer und Freud.“ (*Briefe 1900-1909* 384).<sup>482</sup>

Was das erste Werk betrifft, so hat Hofmannsthal wichtige Anregungen von Rohde erhalten, um Anknüpfungspunkte in der Antike für die Gestaltung seiner tief im Inneren zerrissenen Klytämnestra zu erkennen, die ihm bekannt vorkommen und die er in seiner Epoche wiederfindet. Eine exemplarische Stelle ist die folgende, in der

---

<sup>477</sup> Vgl. Strecker, Karl: „Hugo von Hofmannsthal: Elektra“, in: *Berlin-Theater der Jahrhundertwende. Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik (1889-1914)*, hg. v. Norbert Jaron u. Hedwig Müller, Tübingen: Niemeyer Verlag 1986, S. 539-542; hier S. 542.

<sup>478</sup> Vgl. ebd., S. 536.

<sup>479</sup> K. J. Naef sieht in *Elektra* eine Hysterisierung der Griechen im Sinne von Freuds Menschendeutung. Vgl. Naef, Karl: *Hugo von Hofmannsthal's Wesen und Werk*, Zürich u. Leipzig: Niehans Verlag 1938, S. 19. Ausserdem vgl. Politzer, Heinz, *Hatte Ödipus einen Ödipus-Komplex?* S.78-106. Zusätzlich vgl. Worbs, Michael, *Nervenkunst* S. 272.

<sup>480</sup> Vgl. ebd., S. 302.

<sup>481</sup> Altphilologe und enger Freund Nietzsches.

<sup>482</sup> Vgl. Urban, Bernd: *Hofmannsthal, Freud und die Psychoanalyse. Quellenkundliche Untersuchungen*, Frankfurt a. M.: Lang Verlag 1978, S. 17-19, 30-31.

Rohde die griechische Religion darstellend über die Existenz einer tief versteckten, dunklen Seite im Menschen spricht:

In jenen tief erregten Zeiten müssen die Griechen vielfach die Erfahrung von jenen abnormen, aber keineswegs seltenen Erscheinungen des Seelenlebens gemacht haben [...]. Selbst voraussetzungslose psychologische Beobachtung unserer Zeit weiß solche bei gewissen neuropathischen Zuständen oft [...] hervortretende Erscheinungen nicht anders zu beschreiben, denn als eine Verdoppelung oder Vervielfältigung der Person, Bildung eines zweiten Ich, eines zweiten Bewusstseins nach oder neben dem ersten und normalen Bewusstsein, [...].<sup>483</sup>

In Bezug auf das zweite Werk, Freuds *Studien über Hysterie*, wendet er sich bereits im Mai 1903 Hilfe suchend an Bahr:

Können Sie mir eventuell nur für einige Tage das Buch von Freud und Breuer über Heilung der Hysterie durch Freimachen einer unterdrückten Erinnerung leihen (schicken)? Wenn nicht, so schreiben Sie mir bitte den genauen Titel davon auf, damit ich es mir kommen lassen kann.  
Ich weiß, dass ich darin Dinge finden werde, die mich im *Leben ein Traum* sehr fördern müssen. (*Briefe 1900-1909* 142)

Ohne den Einfluss der Psychoanalyse auf die Gestaltung der hofmannsthalschen Klytämnestra überzubewerten, finden sich unter Freuds Patientinnen viele Entsprechungen zu ihr.<sup>484</sup>

So liegt in Klytämnestras bereits beschriebenen aufgestauten Emotionen, die nach der Ermordung Agamemnons in ihrem Körper eingefroren sind, da sie mit keinem darüber sprechen kann, ein Verbindungspunkt zu Freuds Theorien über die Symptomatik und Ursachen der Hysterie. Freud charakterisierte die Symptome der Hysterie als Manifestationen nicht entledigter Emotionen,<sup>485</sup> die mit verdrängten, stark beeinflussenden, für das Ich unerträglichen Erlebnissen zusammenhängen.<sup>486</sup>

Bereits in der ersten Auflage seiner Studien ließ Freud keinen Zweifel daran, dass die Hysterie weder physiologisch bedingt ist, noch vererbt wird, sondern ihre Ursache in psychischen (vorwiegend sexuellen) Konflikten hat. Diese wurden aus Scham, Ekel, moralischen Geboten, oder Schrecken verdrängt (*Studien über Hysterie* 11, 266).

Alle diese nicht abreagierten Vorstellungen bilden ein pathogenes Potential, aus dem sich die seelischen Energien, Verwundungen und Prozesse in körperliche Symptome umsetzen (*Studien über Hysterie* 186).<sup>487</sup> Freud hat einen neuen Ansatz in der Hysterie-Konzeption erbracht, indem er den pathogenen Mechanismus als Symbolismus, als Wirksamkeit von unaussprechbaren Inhalten „innerhalb“ der Körpersprache, die in Verbindung mit früheren Erfahrungen und Erlebnissen des Patienten stehen, beschreibt.<sup>488</sup> Die Symptome der Hysterie lenken von den schwer fassbaren Gefühlen, unbewussten Phantasien, Ängsten und Worten ab, diese in

---

<sup>483</sup> Vgl. Rohde, Erwin: *Die Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Tübingen: Mohr Verlag 1907 (Bd. 1), S. 413.

<sup>484</sup> Vgl. Worbs, Michael, *Nervenkunst* S. 280.

<sup>485</sup> Vgl. Freud, Sigmund: „Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene“, in: ders.: *Hysterie und Angst*, hg. v. Alexander Mitscherlich u. a., Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1971 (= Sigmund Freud: *Studienausgabe*, 10 Bde., hg. v. Alexander Mitscherlich u. a., Bd. 6), S. 11-24; hier S. 22. Vgl. Catanie, Stephanie, *Das fiktive Geschlecht* S. 33.

<sup>486</sup> Vgl. Kimmich, Dorothee u. Wilke, Tobias, *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende* S. 24. Freud sagt: „Die Hysterische leidet größtenteils an Reminiszenzen.“ (*Studien über Hysterie* 31).

<sup>487</sup> Vgl. Kimmich, Dorothee u. Wilke, Tobias, *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende* S. 23.

<sup>488</sup> Vgl. ebd., S. 23. Vgl. Schlesier, Renate: *Mythos und Weiblichkeit bei Sigmund Freud*, Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag 1990, S. 44.

körperliche Manifestationen transformierend (*Studien über Hysterie* 28).<sup>489</sup> Freud weist darauf hin, dass die verdrängten Erinnerungen zwar immer wieder an die Oberfläche zurückkehren, aber in körperliche Symptomen umgewandelt sind, so dass sie schwer zu erkennen sind (*Studien über Hysterie* 225-231). So deuten die Ohnmachtszustände Klytämnestras, ihre Geh- und Sehstörungen (sie kann ihre Augenlider nur mit Anstrengung offen halten), ihr Dämmerzustand und ihre schreckhaften Halluzinationen auf ihre schwer erkrankte Seele.<sup>490</sup>

Allerdings muss eine bestimmte Bedingung erfüllt sein, damit dieser pathogene Verlauf in Gang gesetzt wird: Die Bildung eines zweiten bzw. sekundären Bewusstseins (*Studien über Hysterie* 35). Dieser zweite Bewusstseinszustand entwickelt sich fortschreitend zur *double conscience*, der in den normalen Zustand hineinragt und zum Ausbruch der Hysterie führt (*Studien über Hysterie* 65). Dieser kann entsprechend seinem Reichtum an (Schmerz-)Halluzinationen, Erinnerungslücken, sowie der Hemmungslosigkeit der Einfälle und der funktionellen Desorganisation der Sprache mit den Träumen verglichen werden (*Studien über Hysterie* 64). Hierin erkennt man Parallelen zu Klytämnestra und speziell zu ihren Tagträumen, zu ihrem inneren Verlust, der immer wieder in ungehinderter und grenzenloser Weise sowohl in ihrer Sprache als auch in ihrer Gestik und Mimik zum Vorschein kommt. Zugang zu diesem zweiten Bewusstseinszustand Klytämnestras bekommt man in ihrer Auseinandersetzung mit ihrer Tochter. Es ist Elektra, die als ein Wegweiser zu Klytämnestras und (ihrem eigenen) Unterbewussten fungiert, sich der Mittel der Psychoanalyse bedienend.

Die Psychoanalyse bietet ein weiteres Erklärungsmuster für das Verhalten des Psychotherapeuten und Patienten, das demjenigen der beiden Frauen ganz ähnlich ist. Freud, der als Psychotherapeut den dunklen, verkleideten, psychischen Geheimnissen und deren Einfluss auf das bewusste Leben auf die Spur kommen will, sagt:

Wer Augen hat zu sehen und Ohren zu hören, überzeugt sich, daß die Sterblichen kein Geheimnis verbergen können. Wessen Lippen schweigen, der schwätzt mit den Fingerspitzen; aus allen Poren dringt ihm der Verrat. Und darum ist die Aufgabe, das verborgenste Seelische bewusst zu machen, sehr wohl lösbar.<sup>491</sup>

So werden Freuds und Breuers Patienten entsprechend Charcots Methode hypnotisiert und dazu gebracht, sich nach der Befragung der Hypnotiseure an das verdrängte Erlebnis „in voller Helligkeit“ zu erinnern (*Studien über Hysterie* 9). Mit dieser Methode, worin Entsprechungen zu Elektras Verhalten erkennbar sind – sie unterbricht Klytämnestra niemals, auch wenn diese sich in längeren Monologen ergeht, in denen sie scheinbar mit ihren Gedanken abschweift –, wird der Psychoanalytiker zum Hörer des Unbewussten bzw. zum Deuter des Verschwiegenen. In der Paradoxie, die Freud darin erkennt, dass je mehr der Psychotherapeut seine Bemühungen intensiviert, Zugang zum Verdrängten zu erhalten, desto mehr

---

<sup>489</sup> Vgl. Israël, Lucien: *Die unerhörte Botschaft der Hysterie*, übers. v. Peter Müller u. Peter Posch München u. Basel: Reinhardt Verlag 1983, S. 24. Vgl. Mentzos, Stauros: *Hysterie. Zur Psychodynamik unbewusster Inszenierungen*, München: Vandenhoeck u. Ruprecht Verlag 1980, S. 14.

<sup>490</sup> Vgl. Kronberger, Silvia: *Die unerhörten Töchter. Fräulein Else und Elektra und die gesellschaftliche Funktion der Hysterie*, München: Studien Verlag 2002, S. 30.

<sup>491</sup> Vgl. Freud, Sigmund: „Bruchstück einer Hysterie Analyse“, in: ders.: *Werke aus den Jahren 1904-1905*, hg. v. Anna Freud u. a., London: Fischer Verlag 1942 (= Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, 18 Bde., hg. v. Anna Freud, u. a., Bd. 5), S. 162-286; hier S. 240.

Widerstand seitens des Patienten aufgebaut wird,<sup>492</sup> sind Parallelen zu Klytämnestra zu finden. Es werden mit äußerster Heftigkeit Vorstellungen geleugnet oder statt klarer Antworten vage Gemeinplätze geäußert.<sup>493</sup> Manchmal bilden die Worte Elektras sogar den Anlass zur Aufregung und zu Wutausbrüchen seitens der Patientin Klytämnestra.

Das ist z. B. der Fall, wenn Elektra tief versteckte Geheimnisse der Kranken ans Licht zu bringen droht – wie die von Klytämnestra befohlene bzw. erduldete Misshandlung ihres eigenen Sohnes – und ihr eine mögliche Gefahr – die Rückkehr des verschollenen Sohnes – vor Augen stellt. Elektra tritt wie ein Therapeut auf, der allerdings nicht den Anspruch hat, dem Gegenüber zu helfen.

Diese Parallelen zwischen der Krankheit Klytämnestras und den Theorien Freuds über die Ätiologie, Funktion und Symptomatik der Hysterie weisen auf die Existenz einer dunklen, unbewussten Seite in Klytämnestra hin, die ihr normales Leben beeinflusst und ihr nicht erlaubt, Anknüpfungspunkte zu ihrem eigenen Leben zu finden:

Mit Freud sind das Unbewusste und dessen Einfluss auf das Denken und Handeln wissenschaftlich nachgewiesen. Er erarbeitet schon in seiner 1900 erschienenen *Traumdeutung* die Theorie, dass die Psyche des Menschen aus dem Zusammenspiel von zwei Prozessen, nämlich dem Bewussten und Unbewussten, besteht.<sup>494</sup> In Freuds Worten ist „Das ich [...] uns wirklich das Oberflächliche, das Es das Tiefere [...]“.<sup>495</sup> In bestimmten Fällen, in der pathologischen Form des (hysterischen) Ichs, ist dieses dem Es unterworfen.<sup>496</sup> Es ist unfähig, dessen Einfluss zu zügeln:

Die dritte und empfindlichste Kränkung aber soll die menschliche Größensucht durch die heutige psychologische Forschung erfahren, welche dem Ich nachweisen will, daß es nicht einmal Herr ist im eigenen Hause, sondern auf kärgliche Nachrichten angewiesen bleibt von dem, was unbewusst in seinem Seelenleben vorgeht.<sup>497</sup>

So kommt diese tief versteckte Seite Klytämnestras, die sich in triebhaften Impulsen und scheinbar nicht zusammenhängenden Handlungen kund tut, immer wieder massiv zum Vorschein. So schreit sie mal ihre Tochter an und mal bittet sie um ihre Hilfe. Mal versucht sie ihre Strenge gegenüber ihrer Tochter zu rechtfertigen und mal droht sie Elektra mit Gewalt. Auf dem Höhepunkt der Klytämnestra-Elektra-Szene kommen alle verdrängten bzw. unterdrückte Gefühle – Angst, Abscheu, Hass – an die Oberfläche und drücken sich in Klytämnestras (und Elektras) Blick aus.

An dieser Stelle muss darauf hingewiesen werden, dass die Grundannahmen Freuds bezüglich des Unbewussten trotz starker Differenzen auffallende Übereinstimmungen mit den entsprechenden Nietzsches aufweisen. Hofmannsthal selbst, zu dessen Bibliothek die Gesamtausgabe seiner Werke gehörte, und der sowohl mit dem Nietzsche-Forscher Raoul Richter als auch mit der Schwester Nietzsches befreundet

---

<sup>492</sup> Vgl. Berg, Henk de: *Freuds Psychoanalyse in der Literatur- und Kulturwissenschaft. Eine Einführung*, übers. v. Stephan Dietrich, Tübingen: Francke Verlag 2005, S. 52.

<sup>493</sup> Vgl. ebd., S. 51.

<sup>494</sup> Vgl. ebd., S. 7. Noch dazu vgl. Lohmann, Hans-Martin u. Pfeiffer, Joachim: *Freud-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart u. Weimar: Metzler Verlag 2006, S. 121. Vgl. Salin, Sophie: *Kryptologie des Unbewussten* S. 71.

<sup>495</sup> Vgl. Freud, Sigmund: „Die Frage der Laienanalyse“, in: ders.: *Werke aus den Jahren 1925-1931*, hg. v. Anna Freud u. a., London: Fischer Verlag 1948 (= Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, 18 Bde., hg. v. Anna Freud, u. a., Bd. 14), S. 209-296; hier S. 223.

<sup>496</sup> Vgl. Salin, Sophie, *Kryptologie des Unbewussten* S. 71.

<sup>497</sup> Vgl. Freud, Sigmund: „Die Fixierung an das Trauma, das Unbewusste“, in: ders.: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, hg. v. Anna Freud u. a., London: Fischer Verlag 1940 (= Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, 18 Bde., hg. v. Anna Freud, u. a., Bd. 11), S. 282-295; hier S. 295.



war,<sup>498</sup> bekennt, „Nietzsche ist die Temperatur, in der sich meine Gedanken kristallisieren.“ (*Aufzeichnungen* 335).<sup>499</sup> Nietzsche sagt über das Unbewusste:

Die längsten Zeiten hindurch hat man bewusstes Denken als das Denken überhaupt betrachtet: jetzt erst dämmert uns die Wahrheit auf, dass der allergrösste Theil unseres geistigen Wirkens uns unbewusst, ungefühlt verläuft.<sup>500</sup>

Hierin sehe ich eine Parallele zwischen Nietzsches Behauptung von einem Spannungsfeld zwischen Bewusstem und Unbewusstem<sup>501</sup> und Klytämnestras aggressiver Inszenierung, in der das Tieferliegende, das Hysterische immer wieder an der Oberfläche, in ihrem Alltag auftaucht.

Bemerkenswert ist, dass Nietzsche in seiner Schrift *Zur Genealogie der Moral*, deren zweite Auflage von 1892 auch zu Hofmannsthals Bibliothek gehört, und wo er mehrere Stellen angestrichen hat,<sup>502</sup> bereits vor Freud auf den Mechanismus des immer wieder an der Oberfläche wiederkehrenden unterdrückten Unbewussten hinweist.<sup>503</sup>

[...] in der Hauptsache mussten sie [die Instinkte] sich neue und gleichsam unterirdische Befriedigungen suchen. Alle Instinkte, welche sich nicht nach Außen entladen, wenden sich nach innen [...]: damit wächst erst das an den Menschen heran, was man später seine „Seele“ nennt. Die ganze innere Welt, ursprünglich dünn wie zwischen zwei Häute eingespannt, ist in dem Maasse aus einander- und aufgegangen, hat Tiefe, Breite, Höhe bekommen, als die Entladung des Menschen nach Aussen gehemmt worden ist.<sup>504</sup>

Freud selbst stellt fest, dass Nietzsches „Ahnungen und Einsichten sich oft in der erstaunlichsten Weise mit den mühsamen Ergebnissen der Psychoanalyse decken“.<sup>505</sup> Freuds und Nietzsches Theorien über die Spaltung des Ichs haben einen direkten Bezug zu Hofmannsthals Notiz, dass „dämonische Mächte, welche über die Seele verfügen wollen“, den „Übergang“ zu „jedem Tun“ zu hindern versuchen (*Ad me ipsum* 226). Darauf weist er nochmals in einem Brief an Bahr hin, wo erwähnt wird, dass es im *Leben ein Traum* darum ginge, „in die tiefsten Tiefen des zweifelhaften Königreiches Ich hinabzusteigen und dort das Nicht-mehr-ich oder die Welt zu

<sup>498</sup> Vgl. Hamburger, Michael: „Hofmannsthals Bibliothek. Ein Bericht“, in: *Euphorion* 55 (1961), S.15-76; hier S. 23.

<sup>499</sup> En detail zu dem Einfluss von Nietzsche auf Hofmannsthal vgl. Meyer-Wendt, Jürgen: *Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches*, Heidelberg: Quelle u. Meyer Verlag 1973.

<sup>500</sup> Vgl. Nietzsche, Friedrich: *Die fröhliche Wissenschaft*, in: ders.: *Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag Gruyter 1988 (= Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe*, 15 Bde., hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 3), S. 343-653; hier S. 559.

<sup>501</sup> Vgl. Gödde, Günter: „Nietzsche und Freud. Übereinstimmungen und Differenzen zwischen Entlarvungs- und Tiefenpsychologie“, in: *Von Nietzsche zu Freud. Übereinstimmungen und Differenzen von Denkmotiven*, hg. v. Johann Figl, Wien: WUV. Universitätsverlag 1996, S. 19-45. Zusätzlich vgl. Tramer, Friedrich: „Friedrich Nietzsche und Sigmund Freud“, in: *Jahrbuch für Psychologie, Psychotherapie und medizinische Anthropologie*, 7 (1960), S. 325-349. Schließlich vgl. Klages, Ludwig: *Die psychologischen Errungenschaften Nietzsches*, Bonn: Bouvier Verlag 1989.

<sup>502</sup> Vgl. Meyer-Wendt, Jürgen, *Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches* S. 13-14.

<sup>503</sup> Vgl. Tramer, Friedrich, „Friedrich Nietzsche und Sigmund Freud“ S. 341.

<sup>504</sup> Vgl. Nietzsche, Friedrich: *Zur Genealogie der Moral*, in: ders.: *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1988 (= Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe*, 15 Bde., hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 5), S. 245-413; hier S. 322.

<sup>505</sup> Vgl. Freud, Sigmund: *Selbstdarstellung*, in: ders.: *Werke aus den Jahren 1925-1931*, hg. v. Anna Freud u. a., London: Fischer Verlag 1948 (= Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, 18 Bde., hg. v. Anna Freud, u. a., Bd. 14), S. 54-96; hier S. 86.

finden.“ (*Briefe 1890-1901* 155). Außer im Werk Hofmannsthals hat die Psychopathologie am Anfang des 20. Jahrhunderts ein enormes Interesse in der Literatur im Allgemeinen erweckt.<sup>506</sup> Dass zur damaligen Zeit auf Seiten der intellektuellen Künstler ein lebhaftes Interesse an dieser Wissenschaft bestand, lässt sich am Fall Hermann Bahrs und dessen Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse beispielhaft zeigen. In seinem 1904 erschienenen *Dialog vom Tragischen* – in sein (unveröffentlichtes) Tagebuch zunächst als *Dialog über den Schauspieler aufgenommen*<sup>507</sup> – setzt er sich mit Freuds und Breuers *Studien über Hysterie* auseinander. In einer Notiz vom 7. April 1903 heißt es:

[...] jede Kultur bändigt gewisse Triebe als mit dem Zusammenleben der Gemeinschaft unverträglich, diese unterdrückten Triebe, die der Mensch nicht bloß verfehlen, sondern aus Scheu vor sich selbst ableugnen lernt, verwandeln sich, siehe Freud; [...] Ich muss jetzt aber doch endlich den *Dialog über den Schauspieler* niederschreiben, in welchem ich, an Freud anknüpfend, die *κάθαρσις* [Katharsis] der Tragödie aus dem Entladen verbotener Leidenschaften erklären will.<sup>508</sup>

Es ist genau der Kerngedanke der *Katharsis* in diesem Ausschnitt von Bahr, den die hofmannsthalsche *Elektra* reflektiert.<sup>509</sup> Der Zuschauer bzw. Leser ist nicht wie beim antiken Drama auf seinem Weg zur Katharsis mit der Tragik des dargestellten Menschen konfrontiert, der ein Spielball in den Händen des Schicksals, der Götter, der eigenen Schwächen ist. Im Mittelpunkt steht auch nicht der Kampf zwischen Gerechtem und Ungerechtem, zwischen Gutem und Bösem, bevor die ethische Ordnung und der Glaube an die Würde des Menschen wiederhergestellt werden. Stattdessen wird die Brüchigkeit, das Triebgesteuerte des Menschen schonungslos enthüllt. Das Erzählen wird von der Außen- auf die Innenwelt, von dem Allmenschlichen auf das Tiefmenschliche gelenkt, damit gleichsam umorientiert. Diese Deutungen finden ihren Niederschlag in der Menge von Hysterikern, die die literarische Szene nun auch in Österreich bevölkern.<sup>510</sup> Die Gestaltung der Klytämnestra-Figur in der *Elektra* von Hugo von Hofmannsthal kann als eines der repräsentativsten Beispiele gelten.

<sup>506</sup> Literatur und Psychopathologie inspirieren sich gegenseitig: So finden die Psychiater wie Freud in der Literatur Belege für ihre Behauptungen. Vgl. Worbs, Michael, *Nervenkunst* S. 85-92.

<sup>507</sup> Näheres dazu erfährt man in dem schon zitierten Werk von Michael Worbs, der außer Bahrs auch die Auseinandersetzung anderer zeitgenössischer Literaten mit der Psychoanalyse detailliert beschreibt. Vgl. ebd., S. 140.

<sup>508</sup> Vgl. Bahr, Hermann: „Skizzenbuch 1: 1903“, in: ders.: *Tagebücher Skizzenbücher Notizhefte (1901-1903)*, hg. v. Moritz Csáky, Wien, Köln u. Weimar: Böhlau Verlag 1997 (= Hermann Bahr: *Tagebücher Skizzenbücher Notizhefte* 5 Bde., hg. v. Moritz Csáky, Bd. 3), S. 249-338; hier S. 284. Von einer anderen Notiz (9. September 1904) aus seinen Tagebüchern bekommen wir einen direkten Hinweis darauf, dass er sogar Kontakt mit dem Kreis um Freud (ehemalige Patienten, Hörer seiner Vorlesungen) aufgenommen hatte, der so genannten Mittwoch-Gesellschaft (*Tagebücher Skizzenbücher Notizhefte* 294).

<sup>509</sup> Vgl. Uhlig, Kirstin, *Hofmannsthals Anverwandlung antiker Stoffe* S. 130.

<sup>510</sup> Exemplarisch dafür können Lulu und Leutnant Gustl in den gleichnamigen Werken von Frank Wedekind und Arthur Schnitzler erwähnt werden.

### 6.2.3 Klytämnestra: Die träumende Heldin

Neben den hysterischen Symptomen Klytämnestras weisen auch ihre schrecklichen Alpträume auf die Existenz einer dunklen Seite in ihrer Persönlichkeit hin. Die versteckten psychischen Inhalte bestehen während des Schlafes bzw. in den Träumen – wenngleich in grausame Bilder verwandelt – weiter fort und sind psychischer Belastung fähig. Diese erreicht ihren Höhepunkt am Ende des Gesprächs zwischen Klytämnestra und Elektra, wo die „Alpträume“ der Königin ihre abscheulichste Form annehmen. Die unbestimmbare Angst in ihren vorherigen Träumen nimmt nun in den Worten Elektras Gestalt an: die Gestalt ihres Sohnes Orest. Bekannte Dinge erscheinen plötzlich in einem neuen Licht: Vertrautes – ihr Sohn – wird feindlich, denn ihr engster Familienangehörige in Elektras Vision „jagt [sie] auf“ und „treibt [sie] durch das Haus „an den Flechten ihrer Haare“ (*Elektra* 15-16, 30, S. 85). Unbelebtes wird lebendig, wenn Elektra zu ihrer Mutter sagt: „das Dunkel und die Fackeln werfen schwarzrote Todesnetze über dich.“ (*Elektra* 19-20, S. 85). Doch Klytämnestra schläft nicht, während sie ihren eigenen Tod noch einmal imaginieren muss. Ihr Puls sinkt nicht wie beim Schlafen herab, und sie verliert nicht langsam das Bewusstsein. Unter dem ekstatischen Wort ihrer Tochter stirbt sie erneut bereits im Voraus,<sup>511</sup> nur dass sie diesmal wach ist. Die Intensität der Angst und der Verzweiflung dominiert die Königin im letzten Blick auf Elektra vollständig. Alle von Elektra geschilderten grausamen Vorausdeutungen, die den tief in Klytämnestra versteckten Ängsten bzw. ihrem wahren Ich entsprechen, muss sie hellwach am eigenen Leib spüren.

Unweigerlich wird man an Nietzsches und Freuds Theorien über den Ausdruck der unbewussten, psychischen Inhalte im Traum, mit denen Hofmannsthal besonders vertraut war, erinnert.<sup>512</sup> Nun welche sind die Spuren, die die Traumtheorien so offensichtlich in Hofmannsthals *Elektra* hinterlassen haben?

In seiner Tragödienschrift behauptet Nietzsche, „[d]es Menschen wahrster Wahn wird ihm im Traume aufgethan.“<sup>513</sup> Dadurch legt er den Grundstein für Freuds Auffassung vom Traum<sup>514</sup>, nach der dieser die „via regia zur Kenntnis des Unbewussten“ ist.<sup>515</sup> Hofmannsthal notiert: „Das Erwachen des Gedächtnisses (Hypermnese) im Traum, in Krankheit, Gefahr, in der Sterbestunde.“ (*Aufzeichnungen und Tagebücher* 93).

Nun aus welchem Grund drängen die unbewussten psychischen Inhalte Klytämnestras, die sie enorm belasten, laut zeitgenössischen Traumtheorien unbedingt mittels des Traums nach außen?

---

<sup>511</sup> Vgl. Wittmann, Lothar: *Sprachthematik und dramatische Form im Werke Hofmannsthals* S. 71.

<sup>512</sup> In Hofmannsthals Besitz war die Erstausgabe der *Traumdeutung* von 1900. Vgl. Hamburger, Michael, „Hofmannsthals Bibliothek“ S. 27. Zusätzlich vgl. Urban, Bernd: *Hofmannsthal, Freud und die Psychoanalyse* S. 38-42.

<sup>513</sup> Vgl. Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*, in: ders.: *Friedrich Nietzsche*, hg. v. Karl Schlechta, München: Hanser Verlag 1977 (= Friedrich Nietzsche: *Werke in drei Bänden*, 3 Bde., hg. v. Karl Schlechta, Bd. 1), S. 7-135; hier S. 22.

<sup>514</sup> Freud stellt seine Theorie über den Traum in seiner 1899 erschienenen *Traumdeutung* dar. Vgl. Salin, Sophie, *Kryptologie des Unbewussten* S. 102-104. Vgl. Berg, Henk de, *Freuds Psychoanalyse in der Literatur- und Kulturwissenschaft* S. 23-28.

<sup>515</sup> Vgl. Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*, in: ders.: *Die Traumdeutung. Über den Traum*, hg. v. Anna Freud u. a., London: Fischer Verlag 1942 (= Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, 18 Bde., hg. v. Anna Freud, u. a., Bd. 2 u. 3), S. 1-626; hier S. 613.

Freud definiert bekanntlich die Träume als „verhüllte Erfüllungen von verdrängten Wünschen“.<sup>516</sup> Bemerkenswert ist, dass Nietzsche den Prozess der verhüllten Lustbefriedigung schon vor Freud thematisiert hat. So schreibt er in *Morgenröte*, dass die Triebe, die am Tage nicht befriedigt worden sind, ihre Nahrung in „geträumter Speise“<sup>517</sup> finden. Im selben Aphorismus *Erleben und Erdichten* drückt er seine Vermutung aus, „dass unsere Träume eben den Werth und Sinn haben, bis zu einem gewissen Grade jenes zufällige Ausbleiben der Nahrung während des Tages zu kompensieren.“ (*Morgenröte* 112).<sup>518</sup> Dieser Vorgang wird laut Freud durch die Tatsache begünstigt, dass eigentlich nur im Schlaf die Wirkung des drohenden und strafenden Sittenwächters Über-Ich und der Außenwelt enorm an Einflussvermögen verliert. Folglich ist es für die Triebwünsche einfacher, an die Oberfläche zu treten. Das kann man in der hofmannsthalschen Klytämnestra nachvollziehen. Von Menschen umgeben, die sie entweder – wie Ägisth – anschreien und verhöhnen oder sie – wie ihre Dienerinnen – ausspionieren und alles dem neuen Herrn des Hauses vorlegen, kann sie nur unbewusst, in ihren Träumen, ihren Gedanken freien Lauf lassen und in die tiefsten Ebenen ihrer Seele sinken.

Doch inwiefern findet die Freudsche Theorie über die Wunscherfüllung im Träumen Eingang in diese schrecklichen Angstträume von Hofmannsthals Klytämnestra?

Nach Freud steht hinter dem manifesten Inhalt auch dieser Art von Träume ein unbewusster Drang nach Wunscherfüllung:<sup>519</sup> die des vom Über-Ich vertretenen sozialen Gewissens, das den Träumenden für seine sozial inakzeptablen Taten „bestraft“ (*Die Traumdeutung* 563);<sup>520</sup> nach dem die Frau, die ihren Mann ermordet und das Leben ihrer Kinder zerstört hat, leiden muss. Doch trotz der Abschwächung des sozialen Gewissens während des Schlafs kommen die Triebwünsche an die Oberfläche umgewandelt, sodass sie vom Träumenden leichter zu akzeptieren sind. So sind in Klytämnestras vagen Träumen, in denen ihr „in den Knochen das Mark sich löst“ (*Elektra* 35-36, S. 79), ihre psychischen Inhalte, ihr – nicht von ihren bewussten ethischen Grundsätzen, sondern von unbewussten Handlungsmaximen geforderter – tief versteckter Wunsch nach ihrer eigenen Bestrafung für ihre vergangenen abscheulichen Taten verschlüsselt.

Hofmannsthals Notiz im Jahr 1906 enthüllt seine genaue Kenntnis von Freuds Theorie über die Träume als Ausdruck und Erfüllung der unterdrückten Triebe und lässt unsere Vermutung über die Anlehnung der besonderen Natur und der Gründe für die Entstehung dieser Träume Klytämnestras an die Gedankenwelt Freuds plausibel erscheinen:

<sup>516</sup> Vgl. Freud, Sigmund: *Über den Traum*, in: ders.: *Die Traumdeutung. Über den Traum*, hg. v. Anna Freud u. a., London: Fischer Verlag 1942 (= Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, 18 Bde., hg. v. Anna Freud, u. a., Bd. 2 u. 3), S. 643-701; hier: S. 687.

<sup>517</sup> Vgl. Nietzsche, Friedrich: *Morgenröthe*, in: ders.: *Morgenröthe. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag Gruyter 1988 (= Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe*, 15 Bde., hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 3), S. 9-333; hier S. 112.

<sup>518</sup> Vgl. Lissman, Christina: „Der Traum bei Nietzsche und Freud“, in: *Von Nietzsche zu Freud. Übereinstimmungen und Differenzen von Denkmotiven*, hg. v. Johann Figl, Wien: WUV Verlag 1996, S. 97-113; hier S. 99.

<sup>519</sup> Vgl. Berg, Henk de, *Freuds Psychoanalyse in der Literatur- und Kulturwissenschaft* S. 31.

<sup>520</sup> Vgl. ebd., 15, 23, 31.



Die einzelnen Gestalten sind Traumgestalten – Wunscherfüllungen möge mein Alter bunt und leicht sein wie Weidenstamms [...]. [...] Die Liebe treibt vorwärts: sie bildet diese Tagträume aus wie der unterdrückte Wunsch die Träume der Nacht.<sup>521</sup>

Von diesen Worten Hofmannsthals lassen sich Rückschlüsse darauf ziehen, was er von der Psychoanalyse benutzt hat. In ihr fand er bestätigt, dass speziell Klytämnestra, die hemmungslos ihren Mann ermordet hat, Tag- und Nachtträume „erleiden“ muss, die ihre vage bzw. unbewusste Sehnsucht nach ihrem Tod verraten. Er greift die Aspekte der Wunscherfüllung aus Freuds Theorie als Bestätigung für Klytämnestras fieberndes Delirium heraus: „und jedes Glied / an mir lechzt nach dem Tod [...]“. (*Elektra* 27-28, S. 79).

Indem sich aber der schreckliche Wachtraum Klytämnestras als eine Erfüllung verkleideter Wünsche entpuppt, weist sich dieser nur als eine besondere Form ihres Denkens, als ein Teil ihrer selbst aus.<sup>522</sup> Die Grenzen zwischen Bewusstem und Unbewusstem, zwischen Wachen und Schlafen, Rationalem und Irrationalem sind in ihr heillos verworren. Das Sein hat stets dem Einbruch des Instinktes zu rechnen.

Laut Freud ist der Traum nur eine spezielle Form unseres normalen Geisteslebens (*Die Traumdeutung* 598). Im Traum erfährt das Unbewusste eine „Übersetzung“<sup>523</sup> in Bewusstes:

Seitdem wir auch tolle und verworrene Träume zu übersetzen verstehen, wissen wir, daß wir mit jedem Einschlafen unsere mühsam erworbene Sittlichkeit wie ein Gewand von uns werfen – um es am Morgen wieder anzutun.<sup>524</sup>

Nietzsche hinterfragt die Bedeutung des Bewusstseins. Er entblößt es als ein Werkzeug der Affekte:

Wir sind Alle nicht Das, als was wir nach den Zuständen erscheinen, für die wir allein Bewusstsein und Worte [...] haben; wir verkennen uns [...], wir verlesen uns in dieser scheinbar deutlichsten Buchstabenschrift unseres Selbst. (*Morgenröthe* 107-108)

Kurz danach fügt er hinzu, „[d]ass all unser sogenanntes Bewusstsein ein mehr oder weniger phantastischer Commentar über einen ungewussten, vielleicht unwissbaren, aber gefühlten Text [...]“. (*Morgenröthe* 113) sei.

Das konnte man in der Gesprächsanalyse verfolgen, wo die räumliche Annäherung und die Verbesserung der äußeren Bedingungen der verbalen Auseinandersetzung zwischen Klytämnestra und Elektra gleichzeitig nur den Abgrund ihrer Gefühle – Wut, blinde Leidenschaft, Rache, Neid – entblößten. Diese und nicht die moralischen Denkstrukturen steuern die verbale Auseinandersetzung zwischen Mutter und Tochter und werden am Ende nicht in Worten ausgedrückt, explodieren im Körper.

---

<sup>521</sup> Dieser Notiz Hofmannsthals ist seiner Erzählung *Erinnerung schöner Tage* zuzurechnen. Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: „Erinnerung schöner Tage. Entstehung, Überlieferung, Varianten“, in: ders.: *Erzählungen 1*, hg. v. Heinz Otto-Burger u. a., Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1975 (= Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, 38 Bde., hg. v. Rudolf Hirsch u. a., Bd. 28), S. 225-233; hier S. 228.

<sup>522</sup> Vgl. Salin, Sophie: *Kryptologie des Unbewussten* S. 93.

<sup>523</sup> Vgl. Freud, Sigmund: „Das Unbewusste“, in: ders.: *Werke aus den Jahren 1913-1917*, hg. v. Anna Freud u. a., London: Fischer Verlag 1946 (= Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, 18 Bde., hg. v. Anna Freud, u. a., Bd. 10), S. 264-303; hier S. 264.

<sup>524</sup> Vgl. Freud, Sigmund: *Zeitgemäßes über Krieg und Tod*, in: ders.: *Werke aus den Jahren 1913-1917*, hg. v. Anna Freud u. a., London: Fischer Verlag 1946 (= Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, 18 Bde., hg. v. Anna Freud, u. a., Bd. 10), S. 324-355; hier S. 338. Vgl. Gödde, Günter: *Traditionslinie des Unbewussten. Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, Tübingen: edition diskord 1999, S. 70-71.

Nietzsches und Freuds Gedankengut ist gemeinsam, dass „das Erkennen das Ergebnis der verschiedenen in uns nach Herrschaft ringenden Triebe ist“.<sup>525</sup> Die theoretische Beschäftigung Freuds und Nietzsches mit dem Traum greift Hofmannsthal in seiner *Elektra* auf, indem er seine Klytämnestra d. h. ihr Denken, Fühlen, Sorgen und Handeln, von den zumeist verdrängten, in verschleierte Form in ihren Träumen auftauchenden Wünschen, Gefühlen und Obsessionen gesteuert darstellt.

#### 6.2.4 Klytämnestra: Die lebenshungrige Heldin

Im letzten Blick Klytämnestras auf ihre Tochter, in dem sich alle ihre Eigenarten mit besonderer Intensität ausdrücken, wird nicht nur die Existenz einer dunklen Seite in ihrer Persönlichkeit enthüllt, was die ganze Szene hindurch immer wieder aufgeflackert ist; diese wird in ihrer ganzen Bandbreite und Tiefe entblößt. Was in diesem Moment so ungehemmt nach außen durchbricht, ist eine zweite Ebene, ein zweites Ich, das sich nur einen Augenblick vorher noch unter der Oberfläche verstecken konnte. Bei diesem geht es, wie schon gezeigt wurde, außer um verdrängte Ängste auch um unterdrückte Triebe: vor allem sind derjenige des Überlebens und der Erweiterung des Lebensraums zu spüren.

Hinter nahezu jeder Entscheidung Klytämnestras in jeder Phase des Gesprächs mit Elektra steckt die unersättliche Gier nach Leben. Diese motiviert ihr Handeln und Sprechen. Ihr (Über-)Lebenskampf wird in seinen verschiedenen Aspekten verständlich:

So entlarvt sich Klytämnestra, eine Frau, die Kinder gebar – Nachfolger aus ihrem eigenen Fleisch und Blut – und ohne Bedenken deren Vater mit ihrem Liebhaber ermordete, laut den Worten ihrer Tochter als ein vernunftloses Tierwesen. Auf seinen Instinkt und Sexualität reduziert, kriecht es das Leben und zwingt den Tod auf.

Die vergangenen Taten, die ihrem Verlangen nach Triebbefriedigung entsprangen, haben Klytämnestra in der Gegenwart in eine ausweglose Situation gebracht. Sie kann aufgrund schrecklicher Alpträume nicht schlafen. Während sie ihre Träume rekonstruiert, sieht man mit ihr die lebhaften Bilder ihrer abscheulichen Träume; man hört ihre Schreie, während sie immer tiefer in ihre Verzweiflung versinkt. Das Damoklesschwert ihres eigenen Todes verfolgt Klytämnestra selbst nach dem Aufwachen noch eine ganze Zeit lang und lässt sie verzweifelt nach einem Mittel gegen ihre Träume suchen.

In ihrem Versuch, sich von diesem Schrecken zu befreien und sich so zu retten, nähert sich Klytämnestra ihrem größten Feind, Elektra, und begibt sich dadurch in große Gefahr. Das Einzige, was sie interessiert, ist die Rettung ihres Lebens mit jeglicher Hilfe; auch mit derjenigen des Feindes. So wechselt die Färbung ihrer Stimme, und mit sanften Tönen fragt sie ihre Tochter nach Mitteln, die sie von ihren Alpträumen erlösen könnten. Immer ungeduldiger, verzweifelter und wütender dringt sie in ihre Tochter. Und die Sicherheitsdistanz zwischen ihnen wird immer kleiner, bis sie schließlich völlig fehlt. Klytämnestra versucht, sich an Elektras Arm zu klammern als ihre letzte Hoffnung auf Erlösung. Dieser bietet ihr allerdings keineswegs Halt, sondern stößt sie noch in den Abgrund. Mit der Verminderung der Distanz zwischen Klytämnestra und Elektra enthüllt sich lediglich der Abgrund des Hasses zwischen beiden. Einen Schritt, bevor sie sich hätten umarmen können, brechen die unterdrückten aggressiven Gefühle aufeinander hervor. Klytämnestras Versuch, zu überleben, erweist sich am Ende als ein Versuch, vor dem Tod zu fliehen.

---

<sup>525</sup> Vgl. Tramer, Friedrich: „Friedrich Nietzsche und Sigmund Freud“ S. 333.

Nachdem die Angst erregenden Worte Elektras nach der Nachricht von Orests Tod ihre Gültigkeit verloren haben und Klytämnestra ihr Überleben nun für gesichert hält, wirft sie die Maske des um Hilfe bittenden Opfers ab und zeigt ein anderes Gesicht: das der Herrscherin, die ihren Gegner außer Gefecht gesetzt hat und nun ihre Macht sichern und erweitern kann.

Alle bereits dargestellten Überlegungen zu Hofmannsthals Gestaltung der Klytämnestra-Figur weisen auf die Wurzel und Quelle der Lebensphilosophie bzw. Triebtheorie um 1900 und damit auf ihren Gründer noch vor Nietzsche (und Freud) zurück:<sup>526</sup> auf Schopenhauer und seine Theorie der *Welt als Wille und Vorstellung*. Schopenhauer und seine Nachfolger gehen trotz der Unterschiede<sup>527</sup>, was das Movens der in der (menschlichen) Natur agierenden Triebe anbetrifft, gleichermaßen von dem Leben bzw. Dasein aus, das unentwegt von den Bedürfnissen und Pflichten der Natur, des Leibes getrieben ist.

Schopenhauers Überlegungen finden ihr Echo in Nietzsches Werk. Bei beiden gewinnt zunächst die Körperlichkeit vollends die Oberhand über den Intellekt.<sup>528</sup> Nietzsche verlangt die Herrschaft des Leibes, des Lebens über das Erkennen:

Soll nun das Leben über das Erkennen, [...] soll das Erkennen über das Leben herrschen? Welche von beiden Gewalten ist die höhere und entscheidende! Niemand wird zweifeln: Das Leben ist die höhere, die herrschende Gewalt, denn ein Erkennen, welches das Leben vernichtete, würde sich selbst mit vernichtet haben.<sup>529</sup>

Der Leib bildet den unmittelbaren Bezugspunkt des Lebens. In diesem Sinne fordert Zarathustra: „Bleibt mir der Erde treu, meine Brüder“ (*Also sprach Zarathustra* 280). Die raum-zeitliche Bindung des Lebens an die Erde bildet für Nietzsche ein Argument für die These von der Dominanz des Leibes über den Geist; für die Wiederaufwertung der Sinne.

Diese metaphysische und anthropologische Achsendrehung<sup>530</sup> Schopenhauers und Nietzsches hat auch einen Paradigmen-Wechsel<sup>531</sup> in der Literatur ausgelöst. Das Dezzennium vor und um 1900 war für die deutschsprachige Literatur das Jahrzehnt, in dem der Leib, die Triebe bzw. die Sexualität entdeckt wurden.<sup>532</sup> Das wichtigste Ziel des zeitgenössischen literarischen Schaffens war, die nackte Wahrheit über den modernen Menschen zu sagen, alle Erscheinungen der inneren Wirklichkeit der menschlichen Seele und des Unbewussten – auch die einander fremdesten – auf die Bühne, auf das Bild zu bringen: ohne Tabus, ohne Hemmung, ohne Prüderie. In Hofmannsthals Worten:

---

<sup>526</sup> Vgl. Riedel, Wolfgang, *Homo Natura* S. 25.

<sup>527</sup> Vgl. Salin, Sophie, *Kryptologie des Unbewussten* S. 84. Nietzsche hat vornehmlich die egoistischen, aggressiven und machtorientierten Triebtendenzen aufgedeckt, wobei sich Freud besonders mit den sexuellen nach Befriedigung suchenden Trieben beschäftigt hat. Vgl. Gödde, Günter, „Nietzsche und Freud“ S. 36.

<sup>528</sup> Vgl. Salin, Sophie, *Kryptologie des Unbewussten* S. 61. „Aber der Erwachte, der Wissende sagt: Leib bin ich ganz und gar, und nichts außerdem; und Seele ist nur ein Wort für ein Etwas am Leibe.“ Vgl. Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*, in: ders.: *Friedrich Nietzsche*, hg. v. Karl Schlechta, München: Hanser Verlag 1966 (= Friedrich Nietzsche: *Werke in drei Bänden*, 3 Bde., hg. v. Karl Schlechta, Bd. 2), S. 275-563; hier S. 300.

<sup>529</sup> Vgl. Nietzsche, Friedrich: *Unzeitgemäße Betrachtungen*, in: ders.: *Friedrich Nietzsche*, hg. v. Karl Schlechta, München: Hanser Verlag 1977 (= Friedrich Nietzsche: *Werke in drei Bänden*, 3 Bde., hg. v. Karl Schlechta, Bd. 1), S. 135-435; hier S. 282.

<sup>530</sup> Vgl. Riedel, Wolfgang, *Homo Natura* S. 49

<sup>531</sup> Vgl. ebd., S. 153.

<sup>532</sup> Vgl. ebd., S. 151.

Ich liebe das Leben, vielmehr liebe ich nichts als das Leben. Aber ich liebe nicht, daß man gemalten Menschen elfenbeinene Zähne einzusetzen wünscht und marmorne Figuren auf die Steinbänke eines Gartens setzt, als wären es Spaziergänger. Sie müssen sich abgewöhnen, zu verlangen, dass man mit roter Tinte schreibt, um glauben zu machen, man schreibe mit Blut.<sup>533</sup>

Hofmannsthal fordert hiermit, wie die anti-naturalistischen Neuerer des ausgehenden 19. Jahrhunderts, auf der Linie der Theorien Nietzsches und Schopenhauers eine Abwendung von der exakten Beschreibung der äußeren Realität bzw. der physikalischen Umwelt. So trägt er in seiner *Elektra* das innerste, primitivste Seelenleben der hierin agierenden Frauenfiguren, Chrysothemis, Elektra, Klytämnestra nach außen.

Bevor man aber die Parallelen zwischen diesem ununterbrochenen triebgesteuerten Bestreben Klytämnestras nach Befriedigung bzw. Erhaltung und der Lebens- bzw. Triebphilosophie Nietzsches und Schopenhauers aufzeigt, ist ein Blick in die Fülle von Hofmannsthals Aufzeichnungen ratsam. Er erweist sich als ein Schlüsselauteur für die Konjunktion von Lebensphilosophie und Literatur,<sup>534</sup> wenn er genauso wie Schopenhauer und Nietzsche über das Leben sagt:

Das Leben erobern, mit dem Leben fertig werden [...], den Dingen ihre Seele abgewinnen, in ihre Blutwärme untertauchen, aus ihnen mit den naiven Augen ihrer Liebe heraussehen: das ist zugleich alle Poesie. (*Aufzeichnungen und Tagebücher* 107-108)

Im Blick auf das vorstehende Zitat ist es, als höre man gleichsam Hofmannsthal selbst seiner Klytämnestra „befehlen“, ihr Leben mit allen ihren Sinnen aufzusaugen, bzw. danach zu streben. Bei ihrem Versuch, um jeden Preis zu überleben, könnte sich Hofmannsthal von Schopenhauers Theorie der *Welt als Wille* Anregungen geholt haben.<sup>535</sup> Dieser setzt als Grund allen Seins und Lebens nicht die transzendente Sphäre der reinen Ideen und des Geistes, sondern ein blindes und bewusstloses Drängen nach Selbsterhaltung.<sup>536</sup>

Alles drängt und treibt zum Dasein, wo möglich zum organischen, d. i. zum Leben, und danach zur möglichsten Steigerung desselben: an der tierischen Natur wird es dann augenscheinlich, daß Wille zum Leben der Grundton ihres Wesens, die einzige unwandelbare und unbedingte Eigenschaft desselben ist. Man betrachte diesen universellen Lebensdrang, man sehe die unendliche Bereitwilligkeit, Leichtigkeit und Üppigkeit, mit welcher der Wille zum Leben unter Millionen Formen überall und jeden Augenblick mittelst Befruchtungen und Keimen [...] sich ungestüm ins Dasein

---

<sup>533</sup> Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: „Poesie und Leben“, in: ders.: *Prosa I*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1956 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 1), S. 260-268; hier S. 266.

<sup>534</sup> Vgl. Riedel, Wolfgang, *Homo Natura* S. 21.

<sup>535</sup> Die Auseinandersetzung Hofmannsthals mit dem Philosophen des Lebenstriebes verstand sich im „naturwissenschaftlichen“ oder „darwinistischen“ Zeitalter von selbst: So findet sich in einem Lektüreplan für den „Winter 1891/1892“ neben den Namen Goethe und Taine auch derjenige Schopenhauers. An Bahr schreibt er 1895: „Ich les’ hier viel Schopenhauer, Haeckel und solche Bücher, wo von dem Grossen die Rede ist, das zugrunde liegt.“ (*Briefe 1890-1901* 141). Im Vergleich zu Schopenhauer sind die Nietzsche-Zeugnisse sehr viel zahlreicher. Vgl. Steffen, Hans: „Schopenhauer, Nietzsche und die Dichtung Hofmannsthals“, in: *Nietzsche: Werk und Wirkungen*, hg. v. Hans Steffen, Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht Verlag 1974, S. 65-90.

<sup>536</sup> Vgl. Riedel, Wolfgang, *Homo Natura* S. 28-29.



drängt, jede Gelegenheit ergreifend, jeden lebensfähigen Stoff begierig an sich reißend [...].<sup>537</sup>

Schopenhauer macht darauf aufmerksam, dass die Verfahrensweise der Selbsterhaltung die Reproduktion sei.<sup>538</sup> Vor diesem Hintergrund stellt die Tatsache, dass Klytämnestra Nachfolger gebär, den repräsentativen Ausdruck des Lebenswillens dar. Schopenhauer führt die Frage nach der Lebenskraft zurück auf die absolute Allmacht des Geschlechtstribs:

Der Wille zum Leben äußert sich zwar zunächst als Streben zur Erhaltung des Individuums; jedoch ist dies nur die Stufe zum Streben nach Erhaltung der Gattung [...]. Daher ist der Geschlechtstrieb die vollkommenste Äußerung des Willens zum Leben, sein am deutlichsten ausgeprägter Typus [...]. (*Die Welt als Wille und Vorstellung II* 657)

Auch nach Nietzsches Konzept der *Welt als Wille zur Macht* ist die Selbst- bzw. Gattungserhaltung eines der drei Gesichter, das dieser Wille annehmen kann. So ist in den psychologischen Schriften des mittleren Nietzsche die Rede von Egoismus<sup>539</sup>, Selbstliebe und Selbsterhaltung, die sich auch in Zarathustras Munde wiederholen: „Wollust, Herrschsucht, Selbstsucht: diese Drei wurden bisher am Besten verflucht und am schlimmsten beleu- und belügenmundet, – diese Drei will ich menschlich gut abwägen.“ (*Also sprach Zarathustra* 436). Der Vergleich zwischen Zarathustras Forderung nach Gattungserhaltung und Klytämnestras, „aus [dessen] ehernen Händen / [Elektra] entsprungen [ist]“ (*Elektra* 21-22, S. 76), und die „[ihrer Tochter] wie das Meer, / ein Leben, einen Vater, und Geschwister“ ausgespieen hat (*Elektra* 24-25, S. 76) ist geradezu zwingend und als würde er von Hofmannsthal selbst provoziert. In Elektras Gesicht, das „aus des Vaters und aus [Klytämnestras] Züge gemischt“ (*Elektra* 27-28, S. 86) ist, sehe ich eine bewusste Parallele zu Nietzsches Glaube an die im Menschen tief verwurzelte Selbstsucht bzw. Selbsterhaltung.

Dieser Drang Klytämnestras zur geschlechtlichen Fortpflanzung muss mit einem anderen Trieb konkurrieren; dem der sexuellen Befriedigung. Dadurch, dass Klytämnestra aufgrund ihres neuen Liebhabers ihren Mann ermordet, scheint sie sich eng an Nietzsche anzulehnen. Dieser stellt die Theorie auf, dass hinter allen Handlungen – im Gegensatz zu Schopenhauer, wo alles ausschließlich im Dienst der Zeugung steht – das Lust- bzw. Unlustprinzip steckt.<sup>540</sup>

Der Kampf ums Leben bedeutet aber für Klytämnestra auch, dass sie sich mit der ihr durch die wiederkehrenden Alpträume auferlegten qualvollen und erniedrigenden Angst auseinandersetzen muss. Hofmannsthal sagt dazu:

---

<sup>537</sup> Vgl. Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in: ders.: *Die Welt als Wille und Vorstellung II*, hg. v. Wolfgang von Löhneysen, Stuttgart u. Frankfurt a. M.: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990 (= Arthur Schopenhauer: *Sämtliche Werke*, 5 Bde., hg. v. Wolfgang von Löhneysen, 2. Abt., Bd. 2), S. 453.

<sup>538</sup> Vgl. Riedel, Wolfgang, *Homo Natura* S. 173.

<sup>539</sup> Die Theorie des Egoismus lässt sich mit Schopenhauers Auffassung über den Egoismus als einer der drei Beweggründe des Handelns neben dem Bösen und dem Mitleid verbinden (*Die Welt als Wille und Vorstellung II* 770-772). Vgl. Salin, Sophie, *Kryptologie des Unbewussten* S. 56.

<sup>540</sup> „Es giebt keinen Selbsterhaltungstrieb – sondern das Angenehme suchen, dem Unangenehmen entgehen, erklärt alles, was man jenem Trieb [dem Willen zur Macht] zuschreibt.“ Vgl. Nietzsche, Friedrich: „Nachgelassene Fragmente Herbst 1880“, in: ders.: *Nachgelassene Fragmente 1880-1882*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag Gruyter 1988 (= Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe*, 15 Bde., hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 9), S. 194-316; hier S. 234. Vgl. Salin, Sophie: *Kryptologie des Unbewussten* S. 69.

Das Leben reiß ich aus seinen Kerkern! (in Martyrien, Mütter die im Kindbett sterben, Jünglinge in der Schlacht). [...] der Tod [ist] der Preis, der für das Geborenwerden gezahlt wird. (*Aufzeichnungen* 412)

Ganz auf der Linie der sich hierin abzeichnenden Offenbarung des Lebens als Kampf mit dem Tod liegt auch der berühmte *Chandos Brief* Hofmannsthals und speziell die Darstellung der Vision Chandos vom Überlebenskampf eines auf seine Veranlassung hin vergifteten „Volks von Ratten“.<sup>541</sup>

Alles war in mir: die mit dem süßlich scharfen Geruch des Giftes angefüllte kühlumpfe Kellerluft und das Gellen der Todesschreie [...]; diese ineinander geknäulten Krämpfe der Ohnmacht, durcheinander hinjagenden Verzweiflungen; dies wahnwitzige Suchen der Ausgänge; der kalte Blick der Wut, wenn zwei einander an der verstopften Ritze begegnen [...].<sup>542</sup>

Die Steigerung des Schreckens während dieses Kampfes scheint ähnlich zu derjenigen, die Klytämnestra bei Elektras Aufschrei ihres Hasses am Ende der Mutter-Tochter-Begegnung erleben muss.

Dieses tragende Gestaltungsmoment Klytämnestras geht meines Erachtens ebenfalls auf einen Hauptsatz der Lebensphilosophie Schopenhauers zurück: *horror mortis*.<sup>543</sup>

[...] und dann wieder werfe man einen Blick auf den entsetzlichen Alarm und wilden Aufruhr [...], wann er [der Wille] in irgendeiner einzelnen Erscheinung aus dem Dasein weichen soll; zumal wo dieses bei deutlichem Bewußtsein eintritt. Da ist es nicht anders, als ob in dieser einzigen Erscheinung die ganze Welt auf immer vernichtet werden sollte, und das ganze Wesen eines so bedrohten Lebenden verwandelt sich sofort in das verzweifeltste Sträuben und Wehren gegen den Tod. (*Die Welt als Wille und Vorstellung II* 453-454)

So bekennt sich Hofmannsthals Klytämnestra zu einem unbedingten theoretischen Pessimismus im Sinne Schopenhauers, bei dem sich auch das Leben am machtvollsten unter dem Zeichen des Todes, des unaufhebbaren Übels zeigt. Dieser gründet sich auf die Einsicht, dass „natura daemonia est, non divina“ (*Die Welt als Wille und Vorstellung II* 452). Das individuelle Leben sei sinnlos, da seine Handlungen leidvergrößernd wirken und keineswegs zur Befriedigung führen (*Die Welt als Wille und Vorstellung II* 733). Er erkennt sogar eine Identität dieses Willens bei Mensch und Tier.<sup>544</sup> Demnach muss „ein Mensch, der in allen Wesen sich, sein innerstes und wahres Selbst erkennt, auch die endlosen Leiden alles Lebenden als die seinen betrachten und so den Schmerz der ganzen Welt sich zueignen [...]“. (*Die Welt als Wille und Vorstellung I* 515). Auch der, „der das Leid verhängt“, müsse erkennen, „daß er in allem lebt, was auf der weiten Welt Qual leidet [...]“. (*Die Welt als Wille und Vorstellung I* 484). Mit Blick auf diese Qual hebt sich der Gegensatz von Täter und Opfer bzw. von der Mutter, die ihren Mann ermordet hat, und der Tochter, die darunter leiden musste, auf. Die Letztere „[...] würde einsehn, daß alles Böse, das auf der Welt verübt wird [...], aus jenem Willen fließt, der auch [...] (ihr) Wesen ausmacht [...]“. (*Die Welt als Wille und Vorstellung I* 484). Die Spuren der Identitätstheorie des Willens

<sup>541</sup> Vgl. Riedel, Wolfgang, *Homo Natura* S. 25.

<sup>542</sup> Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: „Ein Brief“, in: ders.: *Prosa II*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1951 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 2), S. 7-22; hier S. 16.

<sup>543</sup> Vgl. Riedel, Wolfgang, *Homo Natura*, S. 30.

<sup>544</sup> Vgl. ebd., S. 32.

sind im Motiv der Identitätsoffenbarung zwischen dem Täter und dem Opfer beim Chandos zu finden.<sup>545</sup> Diese hat ihren Ursprung in Hofmannsthals Überzeugung von der Allverbundenheit, von der „Verkettung alles Irdischen“<sup>546</sup>.

So sieht seine Klytämnestra im letzten Blick auf Elektra ihre Selbstspiegelung; es wird jede Distanz zwischen Königin und Knecht, zwischen Mutter und Tochter, zwischen Täter und Opfer aufgehoben und sie muss dadurch auch die Leiden Elektras als ihre eigenen Leiden betrachten.

Was allerdings die sich aus dieser Identität zwischen Täter und Opfer resultierenden Konsequenzen betrifft, erkennt man eine spezifische Differenz zwischen Schopenhauer und Hofmannsthal. Aus dieser konstatierten Identität resultiert laut Schopenhauer eine Überwindung des Egoismus, worin der Schritt zur reinen Liebe, zum Mitleid, zu der ethischen Grunderfahrung überhaupt gemacht wird (*Die Welt als Wille und Vorstellung II* 757-772).<sup>547</sup>

Klytämnestra überwindet ihr egoistisches Verlangen allerdings nicht. Man spürt kein Zeichen von Mitleid weder für Elektra noch für Orest. Obwohl Klytämnestra dem Gedanken der Einheit des Willens in der Natur folgt, vermeidet sie die schopenhauersche radikale Konsequenz des unbedingten Pessimismus.<sup>548</sup> Nach diesem wäre die Erlösung von ihren ziellosen Leiden nur in der Abkehr vom Leiden möglich.<sup>549</sup> Bei der hofmannsthalschen Klytämnestra fällt im Gegensatz die mittelbare Kritik der Vermeidung von Leiden ins Auge. Hofmannsthal zwingt seine Klytämnestra in ihrem Kampf ums Überleben die ganze Szene hindurch, nicht nur das Fürchterliche ihres eigenen Lebens und eigenen Wesens zu sehen, sondern auch bei der blutrünstigen Vision Elektras den daraus resultierenden Schmerz am eigenen Leib zu spüren und trotzdem den Überlebenskampf nicht aufzugeben. Speziell bei ihrer Selbstbehauptung als die absolute Herrscherin erkennt man folgendes: Ihre Widerstandsfähigkeit scheint ihr Leiden zu „verringern“ und persönlichkeitsprägend zu wirken. In der angedeuteten Notwendigkeit der Leiden und deren Integration ins Leben leuchtet die Quelle auf, aus der Klytämnestra ihre Argumente bezogen hat, die Gedankenwelt Nietzsches, seine Lebensbejahung.<sup>550</sup>

Gleichzeitig erkennt man in ihrem egoistischen Verlangen nach Ausweitung und Ausdehnung, nach Bekundung und Ausübung ihrer königlichen Macht, dass sie sich zum Leben nicht nur als einen blinden Willen zum Dasein, sondern auch als ein Streben zu dessen höchster Steigerung bekennt. „Unter der Belastungsprobe des Todes zerbricht das prätendierte Liebesideal“ zwischen Mutter und Tochter „und

---

<sup>545</sup> Vgl. ebd., S. 32. Chandos muss gestehen: „Alles war in mir [...]. Ich sage Ihnen, mein Freund, dieses trug ich in mir und das brennende Karthago zugleich; aber es war mehr, es war göttlicher, tierischer; und es war Gegenwart, die vollste erhabenste Gegenwart. [...] Es war viel mehr und viel weniger als Mitleid: ein ungeheures Anteilnehmen, ein Hinüberfließen in jene Geschöpfe oder ein Fühlen, daß ein Fluidum des Lebens und Todes, des Traumes und Wachens für einen Augenblick in sie hinübergeflossen ist.“ (*Ein Brief* 16-17). Zusätzlich vgl. Ryan, Judith „Die allomatische Lösung“ S. 191.

<sup>546</sup> Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: *Die Frau ohne Schatten*, in: ders.: *Die Erzählungen*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1953 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 5), S. 254-375; hier S. 375.

<sup>547</sup> Vgl. Riedel, Wolfgang, *Homo Natura* S. 32, 213.

<sup>548</sup> Vgl. ebd., S. 34.

<sup>549</sup> Als Lösungsmodelle für das Leidproblem werden die Resignation und die asketische Lebensabkehr empfohlen (*Die Welt als Wille und Vorstellung I* 516).

<sup>550</sup> Vgl. Riedel, Wolfgang, *Homo Natura* S. 218. Außerdem vgl. Kalcher, Joachim: *Perspektiven des Lebens in der Dramatik um 1900*, Köln u. Wien: Böhlau Verlag 1980, S. 44-45.

hervor tritt eine Triebrealität, die nur ein Gesetz kennt“<sup>551</sup>: das blinde Machtstreben und der Egoismus einer Königin.

Hierin machen sich gleichzeitig die Anklänge an Nietzsches Theorie über den Willen zur Macht bemerkbar:

Nur, wo Leben ist, da ist auch Wille: aber nicht Wille zum Leben, sondern [...] Wille zur Macht! Vieles ist dem Lebenden höher geschätzt, als Leben selber; doch aus dem Schätzen selber heraus redet – der Wille zur Macht. (*Also sprach Zarathustra* 372)

Der Streit der beiden Frauen, ihr zunehmend auch offen konfrontativ geführtes Ringen um die Deutungshoheit und die Macht führt dazu, dass die versteckten Aggressionen immer häufiger an der Textoberfläche sichtbar werden.

Es ist wie mit einem Baum: je mehr er hinauf in die Höhe und Helle will, um so stärker streben seine Wurzeln nach der entgegengesetzten Richtung: einwärts, abwärts, ins Dunkle, Tiefe, Breite – ins „Böse“, wie man sagt.<sup>552</sup>

Vom Beginn dieses Lebens- bzw. Kampfspiels zwischen Mutter und Tochter an erkennt man, dass sich die Aggression Klytämnestras nicht nur gegen Elektra, sondern auch gegen sich selbst richtet. Statt Informationen zu ihrer Genesung zu fordern, bringt sie durch deutliche Anstrengungen schauerhafte Einzelheiten über ihre Lage zutage, sie muss alles wieder erleben und verbraucht ihre letzten Kräfte. Wie ein außenstehender Beobachter muss sie selbst mit Grauen sehen, wie sie sich selbst zerfleischt.

Um Klytämnestras selbstzerstörerisches Verhalten zu entschlüsseln, werden die bereits beschriebenen Grundlagen, die diese Figur bietet, nun vor dem Hintergrund der Psychoanalyse und der freudschen Ansätze über den Aggressionstrieb herausgearbeitet. Freud hat sich früh in seiner kleinen Schrift *Triebe und Triebchicksale* über die Aggression geäußert, die primär selbstzerstörerisch und nur sekundär nach außen gelenkt ist.<sup>553</sup> Eine in diesen Kontext gehörende Bemerkung des jungen Hofmannsthal bekräftigt den Auseinanderfall der seelisch zerrissenen Klytämnestra in verschiedene Teile, die sich mitleidlos bekämpfen:

Fühlen, wie die eine Hälfte unseres Ich die andere mitleidlos niederzerzt, den ganzen Haß zweier Individuen, die sich nicht verstehen, in sich tragen, das führt bei der krankhaften Hellsichtigkeit des Neuropathen schließlich zur Erkenntnis eines Kampfes aller gegen alle.<sup>554</sup>

Beim unbändigen Aneignen-, Wachsenwollen der triebgesteuerten Klytämnestra, so wie dieses im Rahmen dieses Unterkapitels beschrieben wurde, wird sichtbar, dass die „objektive Realität“ nicht unabhängig vom erkennenden Subjekt („Ich“) existiert, das seinerseits aus verschiedenen aggressiven, selbstzerstörerischen Elementen (Empfindungen und Erinnerungen) besteht. Klytämnestras Ich ist als eine Summe von

---

<sup>551</sup> Vgl. ebd., S. 248.

<sup>552</sup> Vgl. Nietzsche, Friedrich: „Nachgelassene Fragmente Sommer-Herbst 1882“, in: ders.: *Nachgelassene Fragmente 1882-1884*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag Gruyter 1988 (= Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe*, 15 Bde., hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 10), S. 43-108; hier S. 105.

<sup>553</sup> Vgl. Lohmann, Hans-Martin, *Freud-Handbuch* 162.

<sup>554</sup> Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: „Zur Physiologie der modernen Liebe“, in: ders.: *Prosa I*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1956 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 1), S. 7-14; hier S.9.



materiellen Bedürfnissen<sup>555</sup> dargestellt, die sie mit ihren Taten immer wieder zu befriedigen versucht, da sich diese von einem Moment zum anderen verändern können, je nach dem Trieb, der befriedigt werden will:

Hier wird gleichzeitig die Parallele zum philosophischen Denken Ernst Machs augenfällig.<sup>556</sup> Machs wissenschaftliches Werk hatte eine ganze Schriftsteller-Generation beeinflusst. Hugo von Hofmannsthal hörte, wie Hermann Broch, seine Vorlesungen an der Wiener Universität, an der Mach einen Lehrstuhl innehatte.<sup>557</sup> Für ihn gibt es keine allgemeingültige, sondern nur eine mittels Empfindungen erfahrbare Wahrheit. Der einzig sichere Anhaltspunkt, der dem Menschen damit bleibt, ist sein Körper.<sup>558</sup> Mach behauptet, dass das „Denken und Wahrnehmen einzig im empirisch erfassbaren Bereich zu verorten sei“.<sup>559</sup> Für ihn ist die Wirklichkeit nur in der subjektiven Erfahrung vorhanden und entsprechend nur subjektiv aussagekräftig. Das „Ich“ erzeugt also laut Mach Empfindungen und gleichzeitig entsteht es durch diese. Er sagt:

Nicht das Ich ist das Primäre, sondern die Elemente (Empfindungen). [...] Die Elemente bilden das Ich. Ich empfinde Grün will sagen, daß das Element Grün in einem gewissen Komplex von anderen Elementen (Empfindungen, Erinnerungen) vorkommt. (*Die Analyse der Empfindungen* 19)

Hofmannsthal provoziert an dieser Stelle einen Vergleich zwischen Machs Empirio-kritizismus und seiner Klytämnestra. Ihr eigener Körper, die Sinne und nicht der Intellekt, ist das hermeneutische Organon schlechthin, mit dem sie ihr Leben als verschiedene Empfindungen bzw. Reize erfährt.

Mach behauptet, dass das „Ich“ eine so große Variable, etwas so Unbeständiges bzw. „Unrettbares“ sei, dass es keine Einheit finden könne. Eine bloß scheinbare Beständigkeit des Ichs haben laut Mach nur die Gedanken von Gestern, „die kleinen Gewohnheiten, die sich unbewusst längere Zeit erhalten.“ (*Die Analyse der Empfindungen* 3). Hofmannsthal sagt:

Wir haben kein Bewusstsein über den Augenblick hinaus, weil jede unserer Seelen nur einen Augenblick lebt. Das Gedächtnis gehört nur dem Körper; er reproduziert scheinbar das Vergangene, d. h., er erzeugt ein ähnliches Neues in der Stimmung. (*Aufzeichnungen und Tagebücher* 93)

So sind die Angriffe Klytämnestras auf Elektra, die während des Gesprächs zunehmen, impulsive Entladungen der inneren Anspannung, aber ihr langsames Heranpirschen ähnelt der hinterlistigen Verführung ihres Ehemanns in der Vergangenheit. Sie versucht, Elektra in ein Spinnennetz zu verwickeln und diese zur Strecke zu bringen, so wie sie es früher mit Agamemnon, kurz vor seiner Ermordung gemacht hat. Der Körper reagiert ganz ähnlich in einer ähnlichen Spannungssituation.

---

<sup>555</sup> Hofmannsthal schreibt im Februar 1897: „Meine *Geschichte des Materialismus* kann ich dir nicht schicken, weil ich sie mir selbst zum Arbeiten ausgeliehen habe.“ Vgl. Hofmannsthal, Hugo von u. Leopold, Andrian von: *Briefwechsel*, hg. v. Walter Perl, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1968, S. 47.

<sup>556</sup> Der Ausgangspunkt von Machs empirio-kritizistischer Philosophie ist sein Werk *Die Analyse der Empfindungen*. Vgl. Mach, Ernst: *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Jena: Fischer Verlag 1922.

<sup>557</sup> Vgl. Jäger-Trees, Corinna: *Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerkes*, Bern: Hauptverlag 1988, S. 25-26.

<sup>558</sup> Vgl. Maike, Heinrich, *Erinnerung in der Wiener Moderne* S. 80-81.

<sup>559</sup> Vgl. Kimmich, Dorothee u. Wilke, Tobias, *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende* S. 41.

In ihm und seinen Reaktionen ist quasi ein Muster eingeschrieben. Es ist nur dessen Fortsetzung, die Klytämnestras Ich eine scheinbare Beständigkeit gibt.

Hofmannsthal gestaltet seine Klytämnestra getrieben – wie er in einem Brief an Edgar Karg von Bebenburg sagt – von einer „grenzenlosen, heftigen Sehnsucht nach Natur“ (*Briefwechsel* 32) und vom Wunsch „das Sein aller Dinge stark zu spüren“ (*Briefwechsel* 81). Der Leser/Zuschauer ist mit einer Frau konfrontiert, die ihr Leben in vollen Zügen genossen hat, was aber das Fließende, Vielfältige, Tiefe, Instinkthafte und Brüchige ihrer Existenz hervortreten ließ. In einer Linie mit der zeitgenössischen Weltanschauung, die die Verinnerlichung und die Überschreitung aller bereits bekannten Grenzen fordert, sagt Hofmannsthal:

Meine antiken Stücke haben es alle drei [gemeint sind neben der *Elektra* wohl *Alkestis* und *Pentheus*] mit der Auflösung des Individualbegriffes zu tun. In der *Elektra* wird das Individuum in der empirischen Weise aufgelöst, indem eben der Inhalt seines Lebens es von innen her zersprengt, wie das sich zu Eis umbildende Wasser einen irdenen Krug. (*Aufzeichnungen und Tagebücher* 201)

Hofmannsthal verweist hier auf einen Charakterzug aller seiner antiken Stücke. In seiner *Elektra* zielt er auf einen Prozess der Auflösung des Ichs als eine feste Einheit und des Ausdrucks einer vielgestaltigen Krise der menschlichen Identität.<sup>560</sup> Diese offenbart sich in der Enthüllung der Breite und der Tiefe von Klytämnestras innerer Welt. Ihr letzter Blick zeigt, wie ihr die ganze Szene hindurch überanalysierendes Ich am Ende in seine Bestandteile zerfällt. Wille zum Überleben, Wille zur Macht, (Auto-)aggression, Hass. Am Ende dieses Kapitels wird die Frage beantwortet, warum Hofmannsthal speziell zu diesem Zweck ein antikes Stück als Vorlage benutzt.

#### 6.2.5 Klytämnestra: Die femme fatale

Das im vorherigen Kapitel analysierte stets nach mehr Genuss verlangende und Instinkthafte von Klytämnestras Existenz löst auf der Seite sowohl der Königin als auch ihrer Tochter ein Jagdverhalten aus. Dieses erreicht in ihren letzten Blicken aufeinander – insbesondere nach der blutrünstigen Vision Elektras über die Ermordung der Königin und der anschließenden Nachricht über Orests Tod – seinen Höhepunkt.

Diese Merkmale – triebgesteuert, anzüglich, provozierend, bedrohlich aber auch zerbrechlich – der Gestalt Klytämnestras entsprechen die Züge einer typischen femme fatale, deren Darstellung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der bildenden Kunst und der Literatur erheblich an Umfang zunimmt.<sup>561</sup> Mit Oskar Wildes *Salome*, Zolas *Nana*, Wedekinds *Lulu* und Kleists *Penthesilea* sind nur die repräsentativsten genannt. Mit diesem Frauentypus, dessen Erscheinungsbild attraktiv ist, kommt die bedrohliche Seite der weiblichen Verführungskunst in den Vordergrund. In Elektras Worten, dass die Königin „mit einem schläft [...], / preßt ihre Brüste ihm auf beide Augen / und winkt dem zweiten, der mit Netz und Beil / hervorkriecht hinter'm Bett.“ (*Elektra* 12-15, S. 71), taucht sie als eine Frau auf, die ihren Ehemann kokett und im Verführungsspiel erfahren verführt, bevor sie ihn mit Hilfe ihres Liebhabers ermordet.<sup>562</sup> Das Reizvolle ihres Aussehens kommt in ihren atemberaubenden und funkelnden Schmuckstücken zum Ausdruck, bevor diese vamphafte Erscheinung in

<sup>560</sup> Vgl. Hamburger, Michael, *Hugo von Hofmannsthal* S. 88

<sup>561</sup> Hans-Joachim Schickedanz spricht von einem Femme fatale-Fieber. Vgl. Schickedanz, Hans-Joachim: *Femme fatale. Ein Mythos wird entblättert*, Dortmund: Harenberg Verlag 1983, S. 34.

<sup>562</sup> Vgl. Catanie, Stephanie, *Das fiktive Geschlecht* S. 93.

sich zusammenbricht, sich als ein Schatten ihrer vergangenen Pracht erweisend. Die Betonung der dämonischen Seite der Frau, des Weibs mündet in den Versuch, „die wissenschaftlich breit erforschte Pathologie der weiblichen Seele (Freuds Studien über Hysterie) literarisch zu etablieren“.<sup>563</sup> Die Ästhetisierung von weiblicher Sexualität lässt sich auch als „Reaktion auf die Tabuisierung bzw. Dämonisierung weiblicher Libido“<sup>564</sup> durch verschiedene Wissenschaftler verstehen. Berühmte Psychiater wie Möbius, Richard von Krafft-Ebing und Freud sprechen der Frau die Libido gänzlich ab. Besonders charakteristisch ist das folgende Zitat von Krafft-Ebing:

Ohne Zweifel hat der Mann ein lebhafteres geschlechtliches Bedürfnis als das Weib. Folge leistend einem mächtigen Naturtrieb, begehrt er von einem gewissen Alter an ein Weib. Er liebt sinnlich, wird in seiner Wahl bestimmt durch körperliche Vorzüge. [...] Anders ist das Weib. Ist es geistig normal entwickelt und wohlgezogen, so ist sein sinnliches Verlangen ein geringes. Wäre dem nicht so, so müsste die ganze Welt ein Bordell und Ehe und Familie undenkbar sein. Jedenfalls sind der Mann, welcher das Weib flieht, und das Weib, welches dem Geschlechtsgenuss nachgeht, abnorme Erscheinungen.<sup>565</sup>

Otto Weininger geht in seiner 1903 verfassten philosophischen Dissertation mit dem Titel *Geschlecht und Charakter*<sup>566</sup>, deren 8. Auflage von 1906 in Hofmannsthals Bibliothek erhalten ist,<sup>567</sup> in das andere Extrem. Er spricht von der Frau als einem Wesen, das gerade und ausschließlich über seine Sexualität und Libido zu definieren ist. In seinen Worten: „Der Zustand der sexuellen Erregtheit bedeutet für die Frau nur die höchste Steigerung ihres Gesamtdaseins. Dieses ist immer und durchaus sexuell.“<sup>568</sup>

In diesen zwei unterschiedlichen Vorstellungen vom Weiblichen – die der Frau als absolut entsexualisiert und der Frau als Inbegriff unbeherrschter Sexualität – stellt man eine Gemeinsamkeit fest: Der Ausgangspunkt für die männlichen Definierungsversuche der Frau ist jeweils ihre Sexualität.<sup>569</sup> An dieser Stelle drängt sich ein Vergleich zwischen Klytämnestra und den Frauenbildern in Wien um 1900 auf. Die einzige Möglichkeit, die Hofmannsthal seiner Atridenkönigin zu sprechen bietet, ist nur durch ihren Körper. Mittels ihres Gedankenverlusts, ihres fiebernden Deliriums, ihren Bedürfnissen des Geschlechtorgans Unterworfenenseins, ihrer Überemotionalität spricht ihr Hofmannsthal jegliche geistige Potenz, Sprachvermögen und Identitätsbildung des Ichs ab.

In die Gestalt der zeitlich und örtlich unbestimmbaren, über Leben und Tod des Mannes entscheidenden rätselhaften Frau ist auch die Angst des Mannes vor der

<sup>563</sup> Vgl. ebd., S. 92.

<sup>564</sup> Vgl. ebd., S. 89, 93.

<sup>565</sup> Vgl. Krafft-Ebing, Richard von: *Psychopathia Sexualis mit besonderer Berücksichtigung der konträren Sexualempfindung*, München: 1984 (zuerst 1886), S. 12.

<sup>566</sup> Das Werk wurde zum Sensationserfolg. 1923, nur zwanzig Jahre nach seinem Erscheinen, wurde die fünfundzwanzigste Auflage herausgegeben, und es erlebte die Übersetzung in acht Sprachen.

<sup>567</sup> Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: „Die Briefe des Zurückgekehrten. Varianten und Erläuterungen“, in: ders.: *Erfundene Gespräche und Briefe*, hg. v. Ellen Ritter, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1991 (= Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, 38 Bde., hg. v. Rudolf Hirsch u. a., Bd. 31), S. 426-459; hier S. 456.

<sup>568</sup> Vgl. Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, München: Matthes u. Seitz Verlag 1980 (zuerst 1903), S. 105. Eine besonders umfangreiche Analyse von Weiningers philosophischen Theorien leistet Jacques le Rider in seinem Werk. Vgl. Rider, Jacques le: *Der Fall Otto Weininger. Wurzeln des Antifeminismus und Antisemitismus*, übers. v. Dieter Hornig, Wien u. München: Löcker Verlag 1985.

<sup>569</sup> Vgl. Catanie, Stephanie, *Das fiktive Geschlecht* S. 10, 42,

bevorstehenden Umkehrung der festgelegten Geschlechterrollen – angesichts der steigenden finanziellen Unabhängigkeit der Frau und ihres Verlangens nach Verbesserung ihrer Stellung in rechtlicher und beruflicher Hinsicht –<sup>570</sup>, vor einem Zusammenbruch der traditionell als „männlich“ gedeuteten Gewissheiten und dem drohenden Dominanzverlust hineinprojiziert.<sup>571</sup> Auch Hofmannsthal, dem ohne Zweifel der aufblühende Feminismus in Wien bekannt war,<sup>572</sup> vertraut Schnitzler im Jahr 1892 an, „daß sich gar keine Sehnsucht nach den Weibern in mir regen wird [...]. [Ihre] Schriften machen mir Angst vor dem Weibe.“<sup>573</sup>

Die schwer bis gar nicht fassbare Identität der femme fatale verrät aber gleichzeitig den verwirrten, verunsicherten Blick des Betrachters, nicht nur seinem künstlerischen Geschöpf, nicht nur der realen Frau, sondern auch seiner eigenen Weltanschauung, sich selbst und seiner Sexualität gegenüber.<sup>574</sup> Die Tatsache, dass Klytämnestra wie jede männlich imaginierte femme fatale, aus eigener Lust agiert, stellt einerseits den Wunsch nach einer Befreiung des Körpers und des Individuums dar, das sich seinen (sexuellen) Phantasien überlassen will.<sup>575</sup> Doch der Tiefpunkt von Klytämnestras Verfall am Ende des Treffens mit ihrer Tochter, der ihrem eigenen und ihres Geliebten Tod später im Werk vorausseilt, zeigt andererseits die ausweglose Lage, in der sich der Mensch befindet. Der Mann kann in einer besonders restriktiven Epoche, deren Moral trotz der Modernisierungstendenzen sich auf verschiedenste Verbote und Imperative gründet, die alten Geschlechtstereotypen nicht loswerden. Aus mangelndem Selbstvertrauen bleibt er ein bloßer verlegener Betrachter eines „trüben“ weiblichen Typus.<sup>576</sup> Der Mensch – ob Mann oder Frau – kann noch nicht die tradierten Normen angreifen bzw. an ihnen zweifeln. Daher auch die zerrissene Klytämnestra, die zweifelt und droht, die bittet und abweist und deren letzter Blick erst verzweifelt dann triumphierend bricht: Klytämnestra ist das Produkt dieser nur halb(herzig) vollzogenen Neuerung. Obwohl sie am Anfang als bedrohlich für alle Männer in ihrer Nähe gezeigt wird, lässt sie Hofmannsthal am Ende trotzdem durch die Hand ihres Sohnes sterben.

---

<sup>570</sup> Vgl. Kimmich, Dorothee u. Wilke, Tobias, *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende* S. 33-34.

<sup>571</sup> Vgl. Rider, Jacques le: *Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*, übers. v. Robert Fleck, Wien: ÖBV Verlag 1990, S. 149.

<sup>572</sup> Hofmannsthal ist mit Friedrich Eckstein, den Bruder von Therese Schlesinger-Eckstein, befreundet. Diese war Aktivistin für die Frauenrechte und eine Verwandte seiner Frau. Auch Marie Lang, die Mutter Erwin Langs, der ein Verwandter Hofmannsthals ist, ist eine prominente Frauenrechtlerin und Herausgeberin der *Dokumente der Frauen*. Vgl. Ward-Marschall, Philip: „Hofmannsthal, Elektra and the representation of women's behaviour through myth“, in: *German life and letters* 53 (1999), S. 37-55; hier S. 47.

<sup>573</sup> Neben Hofmannsthals Briefwechsel mit Arthur Schnitzler ist es auch das von Schnitzler mit bewundernswerter Beharrlichkeit geführte Tagebuch, das unter anderem wichtige Informationen über Hofmannsthal gibt. Vgl. Schnitzler, Arthur: *Hugo von Hofmannsthal. Charakteristik aus den Tagebüchern. Mitgeteilt und kommentiert von Bernd Urban in Verbindung mit Werner Volke*, hg. v. Wolfram Mauser, Freiburg im Breisgau: 1975, S. 17. Vgl. Rider, Jacques le: *Das Ende der Illusion* S. 149.

<sup>574</sup> Vgl. Renner, Ursula: „Mona Lisa. Das Rätsel Weib als Frauenphantom des Mannes im Fin de siècle“, in: *Lulu, Lilith, Mona Lisa. Frauenbilder um die Jahrhundertwende*, hg. v. Irmgard Roebeling-Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1989, S. 139-157; hier S. 150.

<sup>575</sup> Vgl. Kimmich, Dorothee u. Wilke, Tobias, *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende* S. 34.

<sup>576</sup> Vgl. Schickedanz, Hans-Joachim: *Femme fatale* S. 32.



## 6.2.6 Klytämnestras Sprachbewusstsein: Die singende, sich gebärdende, schweigende Heldin.

Die gewaltsame Sinnlichkeit bzw. der ununterbrochene Versuch der gut unter der Oberfläche versteckten tieferen Rohheit, ans Licht zu kommen und entziffert zu werden, drängt sich selbst in die Sprache Klytämnestras hinein:

Dass sich das Innere des Menschen, seine Triebe, sein Körper vermittelt einer Zeichensprache ausdrücken will, zeigt sich meines Erachtens daran, dass sich die Begriffssprache durch mehrere Onomatopoetika als naturnah erweist.<sup>577</sup> Die lautmalerischen Wörter enthüllen den originalen bzw. den Ur-Sinn, die innere Natur der Dinge und die ursprüngliche Etymologie,<sup>578</sup> indem sie das Referenzobjekt nachahmen. Es gibt wahrnehmbare – z. B. visuelle, klangliche – Ähnlichkeiten mit dem Gegenstand, auf den sie sich beziehen, was die Repräsentation der Dinge durch die Sprache bzw. die Grenzen zwischen beiden verwischt.

Auf dieser Ebene des eigentlichen und tief verborgenen Sinns der Worte verbleibt man auch mit dem Gebrauch der Bildersprache bzw. der Vergleiche und Metapher.<sup>579</sup>

In der Gegenüberstellung von Vergleichsgrößen, die nicht zum selben Wirklichkeitsraum gehören, oder im Gebrauch eines Wortes nicht in seiner wörtlichen sondern übertragenen Bedeutung und in der daraus entstehenden Entfernung zwischen eigentlicher Vorstellung und Bildbereich, wird das Verlangen spürbar, das Unsagbare auszudrücken und noch intensiver zu gestalten. In Klytämnestras verzweifelter Schrei an ihre Dienerinnen: „zerzt ihr mich mit euren Reden / und Gegenreden nicht zu Tod?“ (*Elektra* 26-27, S. 77), in ihren Halluzinationen, wo sie „wie ein faules Aas“ (*Elektra* 31, S. 79) lebend vergeht und „wachen Sinnes wie ein Kleid / zerfressen von den Motten“ (*Elektra* 33-34, S. 79) zerfällt, drückt sich etwas aus, das aus ihrem tieferen und aus diesem Grund unbewussten Leib kommt. Zugleich wird die Beweglichkeit der Sprache sichtbar gemacht.<sup>580</sup> Die Worte nehmen neue Bedeutungsnuancen an und werden mit neuen Ausdrucksmöglichkeiten versehen.

Die häufige Aneinanderreihung von Wörtern bzw. die Wiederaufnahme eines einmal angeschlagenen Motivs noch im gleichen Vers oder einem der nächsten beim Versuch Klytämnestras, ihre Worte zu präzisieren bzw. zu emphatisieren oder auch zu korrigieren, vermittelt erneut den Eindruck, als ob jeder Ausdruck zur gewaltsamen Eindringlichkeit zwingt,<sup>581</sup> als ob sich im Sprechen das Unaussprechliche herauf und zwar vergeblich ränge.

In dieser Hinsicht erkennt man in dem Sprachgebrauch Klytämnestras eine Paradoxie. Ihre Sprachkompetenz geht Hand in Hand mit der Sprachverzweiflung, die bis ins Unsagbare drängt.<sup>582</sup> Worte sind freilich immer noch wichtig, weiterhin verbindet sich mit ihnen ein ästhetischer Anspruch, aber sie erweisen sich als ungenügend um das Tiefmenschliche in seiner ganzen Tiefe und Breite auszudrücken.

Die Wortwiederholungen haben zur Folge, dass der Sinn eines Begriffs des Öfteren nicht fest, sondern nach Belieben gesetzt scheint, da er nur innerhalb eines engen

---

<sup>577</sup> Vgl. Salin, Sophie, *Kryptologie des Unbewussten* S. 133, 252.

<sup>578</sup> Vgl. ebd., S. 155.

<sup>579</sup> Vgl. ebd., S. 249.

<sup>580</sup> Vgl. Riedel, Wolfgang, *Homo Natura* S. 7.

<sup>581</sup> Vgl. Steingruber, Elisabeth, *Hugo von Hofmannsthals sophokleische Dramen* S. 90.

<sup>582</sup> Vgl. Riedel, Wolfgang, *Homo Natura* S. 3-4.

Satzteils gültig ist.<sup>583</sup> Die Signifikanten scheinen aus der „einschränkenden Bezeichnungsrelation“<sup>584</sup> befreit.

Es ist genau dieser Entfremdungsprozess vom Faktischen, der die Krise der Sprache, des Sinns verursachte, die der fiktive Lord Chandos in seinem Brief an Francis Bacon reflektiert. Der Lord klagt, dass ihm die Worte so sinnlos geworden seien, dass sie ihm „im Munde wie modrige Pilze zerfallen“ (*Ein Brief* 13). Klytämnestra demonstriert, wie ihr die Sprache gebricht, und ist daher fähig, zu demonstrieren, wie menschliches Verhalten sich nicht allein sprachlich vollzieht.

Das sprachliche Verhalten Klytämnestras reflektiert folglich die zeitgenössische Sprachskepsis Nietzsches: die Kritik an der allgemeinen Begriffssprache und die Ankündigung einer neuen Sprache, der Sprache der Natur. Nietzsche hebt den illusorischen Charakter der Sprache hervor. So wie sich bei Klytämnestra – wie in der Gesprächsanalyse gezeigt wurde – die Verständigung mit und durch die Sprache als illusorisch erweist, sagt Nietzsche dass diese „verdünnt und verdummt;“ er fügt hinzu, dass „das Wort entpersönlicht [wird]: das Wort macht das Ungemeine gemein.“<sup>585</sup> Er versucht hinter den Gedanken, die er als „Masken“ (*Jenseits von Gut und Böse* 234) bezeichnet, die spontanen Verwandlungen des inneren Leibs, der Natur einzufangen.<sup>586</sup> Die Sprache soll weder Gedanken abbilden, noch erschaffen, sondern auf die „Abbildung eines Nervenreizes in Lauten“<sup>587</sup>, das zuerst in ein Bild übertragen ist, zielen.<sup>588</sup>

Vor dem bewussten Begriffsdenken, vor den zusammenfassenden Begriffen und der Logik fordert er uns zu einer Aufwertung des unbewussten Bilderdenkens und des Bezeichnenden im Gegensatz zum Bezeichneten, Geistigen auf.<sup>589</sup> Er ergreift Partei für eine ursprüngliche Sprache, die den unbewussten Trieben entspringt.<sup>590</sup> Das Ideal dieser neuen Sprache zielt auf Lebendigkeit, auf eine natürliche Bewegung, auf das natürliche Leben, selbst wenn diese (neue Sprache) ihren höchsten Ausdruck als Körpersprache findet.

So entdeckt diese neue Sprache einen weiteren Referenzpunkt im Nichtvollzug des Sprechens, im Schweigen und im Sprechen-Lassen der Gebärde:

So vermag in *Elektra* eine Emotion im sprachlichen Bereich, im Sinngehalt der Worte, unterdrückt zu werden, jedoch ist es nicht zu vermeiden, dass diese sich trotzdem in intensiven Gebärden und starken Gesichtsausdrücken den Bühnenanweisungen entsprechend niederschlägt. So ist es beispielsweise im stummen mimischen und gestischen Ausdruck Klytämnestras und Elektras nachdem die Letztere die Maske abnehmend ihre sich verzweifelt wehrende Mutter angreift, worin die Begriffssprache entmachtet scheint. Die Sprache kann nicht mehr das Innerste

---

<sup>583</sup> Vgl. Salin, Sophie, *Kryptologie des Unbewussten* S. 244.

<sup>584</sup> Vgl. ebd., S. 203.

<sup>585</sup> Vgl. Nietzsche, Friedrich: „Nachgelassene Fragmente Herbst 1887“, in: ders.: *Nachgelassene Fragmente 1885-1887*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag Gruyter 1988 (= Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe*, 15 Bde., hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 12), S. 339-582; hier S. 493.

<sup>586</sup> Vgl. Salin, Sophie, *Kryptologie des Unbewussten* S. 111.

<sup>587</sup> Vgl. Nietzsche, Friedrich: *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn*, in: ders.: *Friedrich Nietzsche*, hg. v. Karl Schlechta, München: Hanser Verlag 1977 (= Friedrich Nietzsche: *Werke in drei Bänden*, 3 Bde., hg. v. Karl Schlechta, Bd. 3), S. 309-322; hier S. 312.

<sup>588</sup> In dieser Hinsicht nähert sich Nietzsche den Einsichten der Psychoanalyse, die auch das Hauptgewicht auf die Übersetzung der (Fremd-)Sprache des Leibes durch die Traumdeutung, die zweimal verschlüsselt wurde, legt. Vgl. Salin, Sophie, *Kryptologie des Unbewussten* S. 104, 108.

<sup>589</sup> Vgl. ebd., S. 107.

<sup>590</sup> Vgl. ebd., S. 107, 151. Nietzsche verweist mehrmals auf einen „Grundtext homo natura“ (*Jenseits von Gut und Böse*, 169).

ausdrücken, da sie zu abstrakt geworden ist und nun eine Rückbindung an das Innere, an die Emotionen vollzogen wird: die Sprache entledigt sich ihres metaphysischen Ballasts und greift zum Teil auf eher tierische Laute, Gebärde zurück.

Hofmannsthal ahnt sehr früh, dass es einen anderen Weg des menschlichen Austauschs geben muss, wodurch er in die Fußstapfen Nietzsches tritt. Dieser behauptet, „dass nicht nur die Sprache zur Brücke zwischen Mensch und Mensch dient“, sondern „das Bewusstwerden unserer Sinneseindrücke bei uns selbst, die Kraft sie fixieren zu können und gleichsam ausser uns zu stellen“, oder einfacher gesagt, „der Druck“, „die Gebärde“, „der Blick“ (*Die fröhliche Wissenschaft* 592).

Neben Nietzsche zweifeln viele moderne Dichter daran, dass die abstrakten Begriffe eine vertrauensvolle Intimität zwischen dem Menschen und der Welt kreieren können.<sup>591</sup> Das Zerfallen der konventionellen, begriffsorientierten Sprache erlaubt es, eine neue Sprache zu entdecken.

### 6.2.7 Klytämnestra: Die dekadente Heldin

Es ist die mehrfach im Rahmen dieser Arbeit beschriebene Krisenerfahrung, die der Königin den Anstoß zur Auseinandersetzung mit der Gegenwart und der weggebrochenen Vergangenheit gibt.<sup>592</sup> Ihre Erkrankung bringt sie dazu, sich mit ihren Symptomen auseinanderzusetzen. In langen Monologen schildert sie immer mit möglichst starken Ausdrücken und bis ins letzte Detail ihr mit allen Sinnen und Nerven Empfundenes. Sie versucht in einem ersten Schritt, die Symptome ihrer Erkrankung selbst zu begreifen und diese Elektra zu erklären. Am Ende der Szene beim letzten Blick auf Elektra stellt man die Tiefe ihrer Dekadenz fest. Im eigenen Ich gefangen akzeptiert sie nur ihre eigene Realität. Sie interessiert sich nur für ihre Gegenwart, für ihr Überleben. Klytämnestra lebt, als gäbe es kein Morgen, in einer Endzeitstimmung und daher berauscht sie sich, denkt nicht ans morgen nicht ans gestern, sondern nur an das Heute. Mit ihren imposanten Gewändern, die nur eine allmächtige Königin tragen könnte, versucht sie, ihre Umwelt einzuschüchtern, mit schützenden Talismanen und magischen Steinen behängt, die sie umtreibenden Geister der Vergangenheit zu bannen, oder allein durch den Blickkontakt mit ihrer Tochter am Ende des Gesprächs diese zu vernichten. Als ob sie den „Bösen Blick“ aussenden wollte, obwohl bzw. genau weil sie in diesem Augenblick (lebend-) tot ist.<sup>593</sup> Sie scheint von allen Lebensenergien verlassen, mit einem Bein im Totenreich mit einem noch bei den Lebenden; halbtot.

Klytämnestras Verhaltensmuster, einerseits die Analyse ihrer erlöschenden Seele bzw. das Bewusstmachen ihrer seelischen Auflösung und andererseits das Vergessen, ist auch in den literarischen Produktionen vieler anderer Autoren der Jahrhundertwende wiederzuentdecken, die sich u. a. auch unter der Bezeichnung *Decadence* zusammenfassen lassen.<sup>594</sup> Deren Protagonisten fliehen in eine selbst geschaffene,

---

<sup>591</sup> Vgl. Rider, Jacques le: *Farben und Wörter. Geschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein*, übers. v. Dirk Weissmann, Wien: Böhlau Verlag 2000, S. 201.

<sup>592</sup> Vgl. Maïke, Heinrich, *Erinnerung in der Wiener Moderne* S. 45.

<sup>593</sup> Im Volksglauben wurde befürchtet, dass der frisch Verstorbene durch seine offenen Augen den Lebenden schaden könnte. Deswegen wurden die Augen der Leiche geschlossen. Bereits in der Antike wurden die Augen des Toten mit Münzen verschlossen.

<sup>594</sup> Die Träger dieser neuen Tendenzen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auftauchten, heißen Dekadente (vom französischen *décadence*=Verfall). Sie sind laut Hermann Bahr nervös, verträumt und hypersensibel. Vgl. Bahr, Hermann: *Studien zur Kritik der Moderne*, Weimar: Kromsdorf Verlag 2005 (zuerst 1894), S. 29-30. Dazu vgl. Müller, Karl-Johann: *Das Dekadenzproblem in der österreichischen Literatur um die Jahrhundertwende, dargelegt an Texten von Hermann Bahr*,

von Stimmungen getragene Illusionswelt und ziehen sich aus der immer hässlicher werdenden Realität zurück.<sup>595</sup> Hofmannsthal sieht diese Merkmale in Ibsens Dramen verkörpert. Er schreibt im Jahr 1893:<sup>596</sup> Seine Figuren sind ganz „unpathetisch [...] sie ironisier[en] sich selbst, sie reflektier[en] und kopier[en] sich selbst. Sie [sind] ein fortwährend wechselndes Produkt aus ihrer Stimmung und ihrer eigenen Kritik dieser Stimmung.“ (*Die Menschen in Ibsens Dramen* 88). Sie möchten „im Leben untersinken, sie möchten, daß irgendetwas komme und sie stark forttrage und vergessen mache auf sich selbst.“ (*Die Menschen in Ibsens Dramen* 88). Hofmannsthal sagt bezüglich Ibsens Hedda Gabler, die von ihrem „überreichen Selbstbeobachtungsvermögen“ und ihrem Drang nach Schönheit geprägt ist, dass sie „in Schönheit gestorben ist.“ (*Die Menschen in Ibsens Dramen* 88).

In einer Welt, die immer mehr Angst und Unsicherheit erregt, versucht der Künstler diese ihn bedrückende Realität in eine künstliche Wirklichkeit von Empfindung, Traum, Imagination, Schönheit, Exklusivität umzuwandeln. Es ist das Bedürfnis erkennbar, der Wirklichkeit einen verklärenden Rahmen zu geben und sie in Schein zu verwandeln.<sup>597</sup> Die *naturalistische* Ästhetik – die möglichst exakte Reproduktion der Wirklichkeit – erscheint den Jungwieniern fragwürdig, und vom wahren Wesen der Kunst abzuweichen. Hofmannsthal versucht all das, „was sich im Leben in tausend anderen Medien komplex äußert“ (*Aufzeichnungen und Tagebücher* 119), nicht nur in die Sprache sondern in die nonverbalen Anzeichen, im schlichten dramatischen Eindruck auszudrücken.

Diese Haltung, das Leben und seine Phänomene ästhetisch zu zelebrieren, schlägt sich nicht nur literarisch in den Charakteren der fiktiven Protagonisten nieder, sondern drückt die allgemeine Sichtweise und speziell diejenige der Literaten des jungwieners Kreises dem Leben gegenüber aus. Sie ist als Protest gegen die politischen, wirtschaftlichen und sozialen Bedingungen, die auch den Hintergrund der dekadenten Literatur abgeben, zu verstehen.

Klytämnestras Haltung dem Leben gegenüber scheint in die um die Jahrhundertwende spezifische Situation des Niedergangsbewusstseins einerseits und des allumfassenden Lebenspathos andererseits versetzt, so wie sie Hofmannsthal in einem Essay über Gabriele d'Annunzio beschreibt:

Heute scheinen zwei Dinge modern zu sein: die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben. [...] Man betreibt Anatomie des eigenen Seelenlebens oder man träumt. [...] modern ist die Zergliederung einer Laune, [...] und modern ist die instinktmäßige, fast somnambule Hingabe an jede Offenbarung des Schönen [...]. Die landläufige Moral wird von zwei Trieben verdunkelt: dem Experimentiertrieb und dem Schönheitstrieb, dem Trieb nach Verstehen und dem nach Vergessen.<sup>598</sup>

---

*Richard von Schaukal, Hugo von Hofmannsthal und Leopold von Adrian*, Stuttgart: Akademischer Verlag 1977, S. 22 und vgl. Kimmich, Dorothee u. Wilke, Tobias, *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende* S. 55. Ausserdem vgl. Jäger-Trees, Corinna, *Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerkes* S. X-XX.

<sup>595</sup> Vgl. ebd., S. 17.

<sup>596</sup> Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: „Die Menschen in Ibsens Dramen“, in: ders.: *Prosa I*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1956 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 1), S. 87-99; hier S. 88.

<sup>597</sup> Vgl. Müller, Karl-Johann, *Das Dekadenzproblem in der österreichischen Literatur um die Jahrhundertwende* S. 4-10.

<sup>598</sup> Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: „Gabriele d'Annunzio“, in: ders.: *Prosa I*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1956 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 1), S. 147-158; hier S. 149-150.



Hofmannsthal sucht im Geiste der Spätromantik den Weg nach innen: Sein Interesse konzentriert sich auf die Analyse der menschlichen Seele.<sup>599</sup> Diese ausgeprägte Sensibilität bzw. die Flucht aus dem Leben in eine den eigenen Stimmungen entsprechende künstliche Welt stellt Hofmannsthal als ein Kennzeichen der Moderne dar. Diese fungiert als emotional erfahrene Alternative zu der angesichts von Rationalisierung, Technisierung, Überbewertung des Nützlichen hässlicher und fremd gewordenen Wirklichkeit.

Laut Hofmannsthal, Kind dieser bedrohten Kultur, soll man „[...] von einer Welt Abschied nehmen, ehe sie zusammenbricht. Viele wissen es schon und ein unnennbares Gefühl macht Dichter aus vielen.“<sup>600</sup> Kunst ist für die Künstler in Wien um 1900 kein Surrogat des (unantastbaren) glanzvollen Lebens mehr – wie für ihre Vorläufer –, sondern das Leben schlechthin: „die Quelle des Sinns und die Nahrung der Seele“<sup>601</sup>. Die meisten Literaten des Wiener Kreises<sup>602</sup> sind mit der Unterstützung ihrer Väter frei von finanziellen Sorgen, sie fühlen sich ihrer selbst sicher und sind davon überzeugt, dass es ihnen gelingen wird, die Sterilität „der Generation von Philologen und Dilettanten, die vor ihnen war“<sup>603</sup>, zu überwinden und eine neue Art der Dichtung herbeizuführen.<sup>604</sup> Hofmannsthal notiert im Mai 1894 in sein Tagebuch: „die hinter uns kommen, werden größer sein als wir, aber wir sind doch seit den Stürmern und Drängern wieder die ersten großen Künstler.“ (*Aufzeichnungen* 383).

Diese jungen Künstler, suchen aber doch eine authentischere Lebensform, als es der konservative Historismus und die imitative Tendenz der Älteren in ihren Augen waren, die (Lebensform) von dem Druck bürgerlicher Werte befreit sein sollte.<sup>605</sup> Sie suchen das Exklusive in ihren eigenen Gefühlen. Hofmannsthal selber ist, so Broch,<sup>606</sup> das charakteristische Beispiel der „Abgesondertheit“ bzw. Exklusivitäts-Stimmung dieser Epoche. Er ist nicht nur geistig überlegen und künstlerisch begabt, sondern auch schöner als seine Mitschüler. Außerdem gehört er zu einer einst unterworfenen Gruppe, die jetzt zu einer stilsetzenden geworden ist. Er ist sozusagen „aus dem auserwählten Volk auserwählt worden“<sup>607</sup>.

Demnach erscheint als die repräsentative und bevorzugte Gattung dieser Epoche das Theater, denn nur dieses kann der Wirklichkeit einen verklärenden<sup>608</sup> Rahmen geben,

<sup>599</sup> Vgl. Jäger-Trees, Corinna, *Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerkes* S. 11.

<sup>600</sup> Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: „Eines Dichters Stimme“, in: ders.: *Prosa II*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 1951 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 2), S. S. 182-190; hier S. 182.

<sup>601</sup> Vgl. Schorske, Carl: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle*, übers. v. Günther Horst, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1982, S. 8. Auch für Hofmannsthal ist das künstlerische Lebenswerk eine „ungebrochene Einheit, hervorgegangen aus innerer Notwendigkeit“ und kein „Nebengeschäft“. Vgl. Broch, Hermann, *Hofmannsthal und seine Epoche* S. 130.

<sup>602</sup> Dazu gehören unter anderen Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal (als Gymnasiast), Richard Beer-Hofmann und Arthur Schnitzler. Dabei handelt es sich nicht um einen Kreis eingeschriebener Mitglieder, sondern um einen Zirkel von Literaten, die sich im Café Griensteidl trafen. Vgl. Mayer, Anton: *Theater in Wien um 1900. Der Dichterkreis Jung Wien*, Wien, Köln u. Weimar: Böhlau Verlag 1997, S. 12-13.

<sup>603</sup> Vgl. Hofmannsthal, Hugo von u. Schnitzler, Arthur: *Briefwechsel*, hg. v. Heinrich Schnitzler, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1979, S. 63.

<sup>604</sup> Vgl. Hofmannsthal, Hugo von u. Schnitzler, Arthur: *Briefwechsel*, hg. v. Heinrich Schnitzler, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1979, S. 63.

<sup>605</sup> Vgl. Wessel, Elsbeth: *Theater zwischen Traum und Wirklichkeit* S. 48.

<sup>606</sup> Vgl. Broch, Hermann, *Hofmannsthal und seine Epoche* S. 92.

<sup>607</sup> Vgl. ebd., S. 94.

<sup>608</sup> Für Hermann Broch ist das Theater nichts anderes als „Schminke“. Vgl. ebd., S. 13.

nur dieses kann durch seine Möglichkeit, unmittelbar zu wirken, einem „Traum ähneln“<sup>609</sup>.

Unter solchen Vorzeichen kann man sich vorstellen, dass die unverzichtbaren Komponenten für ein gelungenes Theaterspektakel die Farbe, die Exklusivität, fremde Stoffe und ein ausgeprägter Exotismus waren.<sup>610</sup> Der Historismus der Ästheten war nicht von einem tatsächlichen historischen Interesse angetrieben, sondern getragen von dem Wunsch, sich mit exotischen, „vorindustriellen“, intakten, vergangenen und deswegen auch unbedrohlichen Kulturen in gleichsam betäubender Art und Weise zu identifizieren.<sup>611</sup>

Dem Zeitgeist entsprechend ist die hofmannsthalsche Klytämnestra in eine chronologisch unbestimmbare mythische Vorzeit verlegt. Ihr Kostüm, ebenso wie Elektras, soll, wie bereits erwähnt, nach Hofmannsthals Bestimmung „an die Stimmung orientalischer Märchen, anklingen, aber in finsternen, wenn auch keineswegs toten Farben.“ (*Szenische Vorschriften zu „Elektra“* 98). Von der Antike entfernt, zeitlich und örtlich unbestimmt, scheint sie sich, wie eine typische dekadente Heldin in einem exotischen Niemandsland zu bewegen.

Bei genauerer Betrachtung wird allerdings eine Paradoxie offenkundig. Obwohl Hofmannsthal seine Klytämnestra grundsätzlich mit Merkmalen eines dekadenten Charakters ausstattet, steht er mit gewissem Vorbehalt dieser Lebenshaltung und besonders zwei ihrer Grundstrukturen gegenüber: Der Ich-Analyse und der Lethe.<sup>612</sup>

Klytämnestra erfährt nach der dekadenten Weltsicht die Außenwelt durch ihre Sinne und verlegt sie in eine fiktive Welt. Allerdings geht es nicht um eine nach Kriterien der Schönheit geordnete Ersatzwelt. Die Ästhetik des Schönen ist hier ins Hässliche verkehrt. Die konstitutiven Motive der Dekadenz werden zwar aufgenommen, aber übersteigert, verzerrt und dämonisiert. Klytämnestra ist von einer Welt umgeben, die sich in jeder Sekunde, die verrinnt, neu konstituiert bzw. auf hässliche und widerwärtige Weise präsentiert wird.

In dieser Verkehrung, Neuakzentuierung ist der Augenblick angesprochen, in dem die Distanz zum Leben problematisch wird;<sup>613</sup> nämlich dann, wenn das Subjekt aus dem Leben heraustretend und sich selbst als Objekt betrachtend ein narzisstisches und egoistisches Verhalten entwickelt. Indem man sein Denken auf die Seelenanalyse richtet, tut man nichts. Laut Hofmannsthal ist aber genau die Tat eine der Grundbedingungen, um am Leben teilzunehmen und den Weg „zum sozialen“ bzw. „zum höheren Selbst“ (*Ad me ipsum* 217) zu finden.<sup>614</sup> Klytämnestra gerät in einen unauflösbaren Konflikt mit ihrer Natur.<sup>615</sup> Sie isoliert sich von der sozialen Wirklichkeit, sie tritt nicht ins wirkliche Leben.<sup>616</sup>

Überdies stellt Hofmannsthal dieser sinnesorientierten Seinsweise die Existenz einer objektiven Realität gegenüber, die Vergangenheit Klytämnestras, die trotz ihrer

---

<sup>609</sup> Vgl. Rank, Otto: *Der Künstler und andere Beiträge zur Psychoanalyse des dichterischen Schaffens*, Wien: Internationaler psychoanalytischer Verlag 1925, S. 73.

<sup>610</sup> Vgl. Wessel, Elsbeth: *Theater zwischen Traum und Wirklichkeit* S. 73.

<sup>611</sup> Vgl. ebd., S. 74. Ein solcher Historismus ist in Hofmannsthals Werk nachzuweisen. Vgl. ebd., S. 79. So findet man Spuren seiner Beschäftigung mit der Biedermeierzeit, dem Rokoko (*Der Abenteurer und die Sängerin* 1898) sowie seiner Vorliebe für die Spätrenaissance (*Gestern, Der Tod des Tizian, Die Frau im Fenster, Das gerettete Venedig*).

<sup>612</sup> Vgl. Jäger-Trees, Corinna, *Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerkes* S. 46.

<sup>613</sup> Vgl. ebd., S. 50.

<sup>614</sup> Vgl. Brinkmann, Richard, „Hofmannsthal und die Sprache“ S. 74.

<sup>615</sup> Vgl. Nehring, Wolfgang, *Die Tat bei Hofmannsthal* S. 49.

<sup>616</sup> Vgl. ebd., S. 81.

Versuche, diese zu verdrängen, weiterlebt und ihr Wesen zernichtet. Sie unterbricht den natürlichen Zeitablauf und ist in Grübeleien gefangen, stets nachsinnend wie gelähmt, versunken in Untätigkeit. Hofmannsthal erkennt in einem Brief an Strauss im Jahr 1913:

Beharren ist Erstarren und Tod. Wer leben will, der muss über sich selbst hinwegkommen, muss sich verwandeln: er muss vergessen. Und dennoch ist ans Beharren, ans Nichtvergessen, an die Treue alle menschliche Würde geknüpft. Dies ist einer von den abgründ tiefen Widersprüchen, über denen das Dasein aufgebaut ist, wie der delphische Tempel über seinem bodenlosen Erdsplalt.<sup>617</sup>

Hofmannsthal steht dem Ästhetizismus mit Bewunderung, aber auch mit Skepsis gegenüber, da er darin die Gefahr narzisstischer Isolierung erkennt.<sup>618</sup> Um das Jahr 1906 herum ist eine Wandlung in seiner Vorstellung von der Rolle des Künstlers zu spüren: Von da an betont Hofmannsthal stärker die Pflicht, den sozial-politischen Problemen seiner Zeit zu lauschen – ohne jedoch selbst den Ästhetizismus ganz aufgeben zu können.

Er [der Dichter] ist der leidenschaftliche Bewunderer der Dinge, die ewig sind, und der Dinge, die von heute sind. London im Nebel mit gespenstischen Prozessionen von Arbeitslosen, die Tempeltrümmer von Luxor, das Plätschern einer einsamen Waldquelle [...].<sup>619</sup>

#### 6.2.8 Klytämnestra: Die maskentragende Heldin.

Auf die Aktualität Klytämnestras verweist schließlich, mit Blick auf die gesellschaftlichen Umstände in Wien um 1900, das Maskenhafte der Jahrhundertwende.

Die Fassade von Klytämnestras (und Elektras) Verhalten ist, wie schon gezeigt, eine sich auftuende Schwelle zu einer anderen, inneren, tieferen Wirklichkeit.

So bestätigt sich ohne Zweifel am Ende des Klytämnestra-Elektra-Gesprächs die These, dass sich alles – bezüglich des Aussehens, der Redeart, des Redehalts und der Motive des Handelns – die ganze Szene hindurch auf zwei Ebenen bewegt.

Unter den bedeckenden, überladenen, beschwerenden, verdeckenden Edelsteinen enthüllt sich ein schwer erkrankter, gebrechlicher Körper; unter der Oberfläche der Sprache, die nur bedingt als Kommunikationsmittel genutzt wird, versteckt sich der Kampf um die Machterweiterung, aber auch die Versicherung der eigenen Existenz; die beim ersten, oberflächlichen Lesen stark von Dialoghaftigkeit geprägte verbale Auseinandersetzung mit ihrer Tochter erweist sich beim näheren Hinschauen als gescheitert. Der sich scheinbar entspinne Dialog bleibt vom Gehalt her doch monologisch. Jede der beiden Frauen will der anderen näher kommen, nicht – wie es auf den ersten Blick scheint – um die Beziehung zu ihr zu verbessern, sondern um deren Kenntnisse und Erfahrungen aufzusaugen, ihre Macht, ihre ganze Existenz in

<sup>617</sup> Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: *Ariadne auf Naxos. Zeugnisse*, in: ders.: *Operndichtungen 2*, hg. v. Manfred Hoppe, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1985 (= Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, 38 Bde., hg. v. Rudolf Hirsch u. a., Bd. 24), S. 169 -238; hier S. 205.

<sup>618</sup> Vgl. Jäger-Trees, Corinna, *Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen* S. 15-19, 101.

<sup>619</sup> Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: „Der Dichter und diese Zeit“, in: ders.: *Prosa II*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1951 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 2), S. 264-299; hier S. 283.

Stücke zu reißen. Nur dadurch kann jede von Beiden ihr eigenes Wesen bewahren. Nur der Untergang der jeweils anderen gewährleistet das eigene Überleben.

Im letzten Blick zwischen Klytämnestra und Elektra sind die Masken weggerissen. Zu sehen ist der wilde, trunkene Blick einer Tochter auf ihre Mutter; einer Tochter, die ihre Mutter vor kurzem dazu gezwungen hat, den von ihr begangenen Gattenmord wieder zu erleben und die Qualen ihrer eigenen bevorstehenden Ermordung durch ihren zurückgekehrten Sohn am eigenen Leib zu fühlen. Und der Blick wilder Freude einer Mutter auf ihre Tochter, die erfährt, dass ihr Sohn tot ist.

Ein Gefühl macht sich über der gesamten Szenerie breit, dringt in alle Gemüter: der unbändige Hass zweier von bestialischen Instinkten beherrschten, gegeneinander aufgehetzten und aufeinander losgehenden Menschen. Die Eine, beim ersten Angriff verletzt, versucht ihre ihr noch übrig gebliebenen Kräfte zusammen zu raffen; und die Andere, die sich ihren Triumph genießend zurückzieht und lauernd abwartet, ob ihr Schlag tödlich war. Das ganze Böse, das zwischen den Zeilen herumschleicht und lauert, bricht aus.

Doch genau auf diesem Höhepunkt lässt Hofmannsthal beide verstummen und versucht, auf die gestische Sprache zurückzugreifen. Die Körpersprache ergänzt bzw. unterstreicht nicht mehr allein die Worte, sondern hat diese komplett ersetzt. Das bloße Bild der sich stumm gegenüberstehenden Königinnen vertritt an der Oberfläche das in der Tiefe nur mehr anklingende Unsagbare.<sup>620</sup> Hofmannsthal sagt im *Buch der Freunde*: „Die Tiefe muss man verstecken. Wo? An der Oberfläche.“ (*Buch der Freunde* 47) – in einem Blick. Der Blick wirkt demaskierend, entlarvt die beiden Feindinnen und lässt tiefer als jedes Wort ins Innere beider Frauen blicken.

In dieser verhüllenden, enthüllenden, demaskierenden Inszenierung spiegeln sich allgemeine Denkstrukturen der Epoche, die in einem neuen und überaus wirksamen Paradigma kondensieren, der Erfahrung der Tiefe. Mit deutlicher Anlehnung an deren psychoanalytische bzw. existenzphilosophische Ergründung schreibt Hofmannsthal im Juli 1895 an Oppenheimer:

Wir bewegen uns in dem ungeheuren Element des Lebens leicht und ahnungslos wie die Tiere am Meeresgrund unter dem ungeheuersten Druck, der auf ihnen lastet. Von Zeit zu Zeit schauen wir mit einem Aug' aus unserer Person heraus, wie man für einen Augenblick unter der Maske herausschielte, und erstarren über die hinter den Erscheinungen hervoratmende überwältigende Größe der Ideen. Diese Augenblicke darf man aber nicht zu oft hervorrufen wollen. (*Briefe 1890-1901* 155-156)

Die Gefühle, die hinter dem Blick Klytämnestras und Elektras aufeinander herausschielen, sind zwar von Anfang an bekannt. Man konnte aber nicht deren Tiefe und Nuancen erraten. Dass aus beiden Frauen etwas sich tief Versteckendes herausbricht, ist symptomatisch für Wien um 1900.

Trotz bzw. wegen der damaligen Untergangsmentalität gab es ein Zeitgefühl, dass etwas Neues bzw. Fremdes alle erstarrten Formen (siegreich) durchbrechen würde. Bahr, der, wie bei Goethe und Herder im beginnenden Sturm und Drang, die apokalyptische Stimmung seiner Zeit als das Gefühl des Auf- bzw. Ausbruchs des Neuen, Modernen verstand, sagt:

Es kann sein, dass wir am Ende sind, am Tode der erschöpften Menschheit, und das sind nur die letzten Krämpfe. Es kann sein, dass wir am Anfange sind, an der Geburt einer neuen Menschheit, und das sind nur die Lawinen des Frühlings. Wir steigen ins

---

<sup>620</sup> Vgl. Stern, Martin: „Hofmannsthals verbergendes Enthüllen“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 33 (1959), S. 38-60; hier S. 54.



Göttliche oder wir stürzen, stürzen in Nacht und Vernichtung, aber Bleiben ist keines.  
(*Zur Überwindung des Naturalismus* 35)

Hinter dem zivilisatorischen Fortschritt sind schon die Folgen der unkontrollierten Moderne zu spüren. Mit den Worten des zeitgenössischen Dramaturgen Paul Ernst (1866-1933):<sup>621</sup>

Wir haben an die Stelle der Pflicht die Nerven gesetzt, an die Stelle des Sollens das Erkennen, wir denken vom Menschen wie vom Tier, denn das Tier, das keine absoluten Worte erkennen und erstreben kann, unterliegt allerdings lediglich der Notwendigkeit; und so haben wir Religion, Sittlichkeit und Kunst verloren, und sind wirklich das geworden, was uns als das Ideal erschienen ist: das höchst entwickelte Tier.<sup>622</sup>

Hofmannsthal reflektiert das ihn Umgebende, wenn er hinter dem Blick zweier zivilisierter Frauen, hinter dem Dialog des Aufeinanderzugehens, sich Entgegenkommens zwei Bestien versteckt, die versuchen, einander zu zerfleischen. Er will sich dadurch mit seinen persönlichen und sozialen Besorgnissen auseinandersetzen. Mit einer zunehmend von Naturwissenschaften und Technik gezeichneten Welt, dem Schwanken zwischen Aufbruchs- und Endzeitstimmung, der Zunahme der Militarisierung und dem allgegenwärtigen Nationalismus. Seine Klytämnestra, dieses wilde Tier bzw. das nymphomanische Weib, das nur vom Blut erfüllt und erlöst wird, und nur dem Anblick des Blutes geweiht ist, „eröffnet das Jahrhundert der großen Kriege und Revolutionen, des Holocausts und der totalitären Regime, wo die Rollen des Täters und des Opfers durcheinandergeraten und sich vertauschen und das komplementäre Bild unserer Zivilisation widerspiegeln“.<sup>623</sup>

Die Maske Klytämnestras und Elektras, die falsche Fassade, die beide aufgesetzt haben, um ihr Erscheinungsbild zu verbessern und ihre Ziele zu erreichen, ist quasi das „Requisit“ des Stücks. Es geht die ganze Zeit um Verstellung, angesichts eines unsicheren Umfelds. Hofmannsthal ist wie ein Seismograf, der die Spannungen, die in der Gesellschaft der Jahrhundertwende herrschen, erspürt und verarbeitet. Aber er ästhetisiert diese, da eine naturalistische, die Detailtreue auf die Spitze treibende Darstellung der rohen Realität unsagbar wäre.

Und er führt die ganze Szene zu dem letzten stummen Blick Klytämnestras und Elektras, was ein völlig neuartiges, ein modernes Verfahren ist, um dieses Unsagbare nicht sprachlich zu zerreden, sondern es zu *veranschaulichen* bzw. in einem Bild zu verschlüsseln. Die Veränderung des traditionellen Weltbildes und Wertsystems sowie den agonalen Versuch des Menschen, sich anzupassen, der zerrissene Seelen produziert, versteckt er hinter einem Blick, der eine unmittelbare Wirkung auf die Zuschauer hat. Mit Hofmannsthals Worten:

Ein gutes Kunstwerk muß in seinem Innern die tiefe Stille des Tempels haben, in der die Geheimnisse des Lebens sich offenbaren: aber aus seinen hundert ehernen Toren muß es den Leser unmittelbar ins Leben entlassen. (*Aufzeichnungen und Tagebücher* 128)

---

<sup>621</sup> Interessanterweise greift Paul Ernst im Jahr 1911 genauso wie Hofmannsthal den Ariadne-Stoff mit seiner *Ariadne auf Naxos. Schauspiel in drei Aufzügen* auf.

<sup>622</sup> Vgl. Ernst, Paul: *Der Weg zur Form. Ästhetische Abhandlungen vornehmlich zur Tragödie und Novelle*, Berlin: Hyperionsverlag 1915, S. 23.

<sup>623</sup> Vgl. Georgousopoulos, Kostas, *Die Elekten* S. 23.

Den tiefsten Antrieb zu einem Werk kann man „nicht aufdecken – er verhüllt sich einem selber, oder hat nur die entscheidende Sekunde ihn ahnen lassen.“<sup>624</sup>

## Fazit

Im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit liegen die in der Forschung bisher wenig beachtete Klytämnestra-Figur in Hofmannsthals *Elektra* und die ihr innewohnenden zeitgenössischen, ideengeschichtlichen Referenzen. In einem kurzen Resümee möchte ich die wichtigsten Erkenntnisse meiner Untersuchung zusammenfassen, die grundlegende Aspekte der hofmannsthalschen Klytämnestra darstellen, und einen Ausblick auf Themenbereiche geben, an die die weitere Forschung anknüpfen könnte. Unter genauerer Betrachtung davon, was in der Klytämnestra-Elektra-Auseinandersetzung geschieht, wo sie hinführt und was sie bewirkt, stellt man fest, dass dies zu keiner Lösung des Konfliktes führt. Klytämnestra und Elektra kommen gar nicht zur Kommunikation. Es ist nur das Innere beider Frauen, das nach außen tritt. Das Verhältnis zwischen beiden bleibt in der Schweben. Die verbale Auseinandersetzung stellt lediglich eine weitgespannte Steigerung der Aggressivität dar, die nie abnimmt. Der Höhepunkt der Klytämnestra-Elektra-Auseinandersetzung hat keine Zielrichtung, es gibt keinen Orientierungspunkt auf die Zukunft, sondern führt immer wieder zurück zum Ausgangspunkt, zu dem von Klytämnestra begangenen Gattenmord.

Zu einer Kernerkenntnis der Untersuchung wurde die Gestaltungskunst Hofmannsthals, der raffiniert diese Steigerung der Gefühle als einen doppelbödigen Prozess darstellt. Die räumliche Annäherung bzw. die vorübergehende Verbesserung der äußeren Bedingungen des Treffens weist auf eine stufenweise Minderung ihrer inneren Entfernung hin. Diese wird allerdings innerlich immer schwieriger zu überbrücken und verschärft sich stufenweise. Jede ist auf das eigene Ziel fixiert, jede ist an ihrer Vergangenheit krank geworden, die eine, weil sie diese verdrängt hat, und die andere, weil sie krankhaft daran hängen geblieben ist. Dabei stellen die Aussagen der zwei Figuren eine Art von Dialogoberfläche dar, unter der sich immer etwas ganz anderes versteckt als das, was bei einer ersten Betrachtung wahrzunehmen ist. Die wahren Ziele, Motive und der Abgrund der Gefühle, die man schon von Anfang ihrer Auseinandersetzung erahnt, enthüllen sich am Ende der Klytämnestra-Elektra Szene im hasslodernden Blick Klytämnestras und Elektras aufeinander.

Weiterhin zeigt sich das Doppelbödige auch im Aussehen Klytämnestras. Ihr mit Edelsteinen geschmückter Körper erweist sich als ein Artefakt, aus dem jegliches Leben ausgetrieben ist. Aber auch am Redehalt und Redart erkennt man, dass unter dem bewussten Ich Klytämnestras sich ein zweites, tieferes Ich verbirgt. Konzentriert man sich auf den Informationswert von Klytämnestras (und Elektras) Worten, erweist sich auch die Begriffswelt als eine reine Oberfläche. Es wurde deutlich, dass in den längeren Monologen, in denen die Königin abschweift und ihr ganzes Wesen entfaltet, keine klaren Gedanken ausgedrückt werden. Die Worte treten hinter die Gefühle zurück. Alles wird jenseits der direkten Mitteilung vermittelt und

---

<sup>624</sup> Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: „Die ägyptische Helena. Zeugnisse“, in: ders.: *Operndichtungen*, hg. v. Ingeborg Beyer-Ahlert, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 2001 (= Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, 38 Bde., hg. v. Rudolf Hirsch u. a., Bd. 25), S. S. 456-549; hier S. 544.

zwar durch den Rhythmus, die Unterteilung in Sinneinheiten, den Satzbau, die Wortwahl, den Klang. Der Hass Klytämnestras auf ihre Tochter, ihre Verzweiflung, gerettet zu werden, ihr eigener Selbstverlust, ihre Erkrankung, ihr Wille zur Macht, zum Leben und zur Vernichtung jedes Feindes, die Aufhebung jeglicher Trennung zwischen Opfer und Täter, das Böse. Auch wenn am Ende der Elektra-Klytämnestra-Szene alles aus diesem übevollen Inneren hervor bricht, wird dies nicht thematisiert bzw. benannt, sondern in einem Gesichtsausdruck konzentriert gezeigt, im bösen Blick. Das eigentliche, instinkthafte Leben ist dem Schweigen überlassen. Die Übermacht der Gefühle schlägt beiden Frauen die Sprache.

In diesem Rahmen wurde das oben erwähnte Ziel meiner Arbeit durch die Analyse der Klytämnestra-Figur freigelegt, indem Schritt für Schritt ihre Sprache, ihr Gesichtsausdruck und die geringsten Veränderungen ihrer Physiologie auf die tiefsten und subtilsten Gefühlsnuancen hin untersucht wurden.

Die Unaussprechbarkeit des Erfahrenen, das sich lediglich sinnbildlich darstellen lässt, kann die Oper sehr plastisch darstellen. So stellt sich die Analyse der Vertonung der hofmannsthalschen *Elektra* im Rahmen der Ausführung von Strauss als wichtiger Bestandteil meiner Analyse dar. Konkret wurde dabei die Korrelation der Redeart, des Redehalts sowie der Gestik und Mimik Klytämnestras in Strauss' singender Klytämnestra miteinbezogen. Die Ergebnisse der Untersuchung von Klytämnestras sängerischem Bogen stellten einen Beitrag zur weiteren Erläuterung und Vertiefung der Gefühle, die sie durchlebt und zur Darstellung ihrer instinkthaften Natur dar. Dadurch ist eine Forschungslücke geschlossen und man gewinnt Erkenntnisse über die Klytämnestra-Gestalt aus in der bisherigen Forschung ungewohnten Blickwinkeln. Darüber hinaus wurde die These aufgestellt, dass sich Strauss (neben Wagner) als der Schlüsselkomponist der Moderne erweisen könnte. Ernestine Schumann-Heinck sagt im Rahmen ihres bereits zitierten Interviews im *Boston Evening Transcript* (30. Oktober 1909) in Amerika:

There is nothing beyond *Elektra*. It can go no further. One has lived and touched the uttermost of that art: Richard Wagner. He has made use of the farthest outlines in vocal writing. Richard Strauss goes beyond him and his singing voices are lost. One cannot go further than *Elektra*. We have come to the full stop. I believe Richard Strauss sees this.

Die Untersuchung dieser These könnte die Basis für eine weiterführende literaturwissenschaftliche Arbeit darstellen.

Außerdem könnte die vorliegende Arbeit den Ausgangspunkt für die weiterführende Untersuchung der besonderen Wirkung der Musik und speziell des sängerischen Bogens im Falle von Damentexten, die vertont wurden (z. B. die *Lulu* Oper vom österreichischen Komponisten Alban Berg, die sich auf das gleichnamige Theaterstück von Frank Wedekind stützt), darstellen.

Im Rahmen des Exkurses ist abschließend der innovative Ansatz angestrebt, durch die Gegenüberstellung von Libretto und Damentext Züge eines Librettos zu eruieren, das im Damentext der hofmannsthalschen *Elektra* bereits vorgeprägt ist.

Anhand der vorliegenden Ergebnisse der Analyse bezüglich der Redeart, des Redehalts, der Gestik und Mimik lassen sich Parallelen vom Handlungsmuster Klytämnestras zu ihrer Entstehungszeit ziehen, und insbesondere im Hinblick auf philosophische und wissenschaftliche Theorien sowie auf kulturelle Strömungen und den sozialen Kontext. Um den Gedanken von der Aktualität Klytämnestras einen Schritt weiter zu verfolgen, wurden zu der orientierungslosen, entwurzelten, die

Männer vernichtenden und selber zernichteten femme fatale die Parallelen zu den sozialen Umständen Wiens um die Jahrhundertwende aufgezeigt. Das Gefühl des starken Ressentiments gegenüber dem immer unwirklicher, abstrakter gewordenen Staat Österreich, die zunehmende Solidarisierung und die daraus resultierende sexuelle Befreiung der Frau, die Verunsicherung des Mannes, was seine sexuelle Rolle betrifft, das Niedergangsbewusstsein und Lebenspathos der dekadenten Lebenshaltung unter den Literaten des Wiener Kreises; die apokalyptische Stimmung Wiens.

Die Untersuchung lässt die Schlussfolgerung zu, dass Hofmannsthal durch die Schaffung seiner Klytämnestra nicht die soziokulturellen Umstände kommentieren, sondern den Menschen als Träger seiner Geschichte interpretieren will.

Hofmannsthal greift auf den antiken Atriden-Stoff zurück, um unter dem „Gewand“ des Mythos,<sup>625</sup> einer Erzählung, die zwar vertraut, aber gleichzeitig von einer fremden Kultur überliefert ist bzw. von einer anderen längst vergangenen Zeit berichtet, das erwähnte Unsagbare einzubringen, die sich um die Jahrhundertwende verändernden traditionellen Rollenverständnisse und Weltbilder zu beleuchten. Im Jahr 1903 in einer Passage zur *Verteidigung der Elektra* schreibt Hofmannsthal:

[...] für uns ist die Vertrautheit mit dem Mythos eine große avantage. Wir können mit den Figuren hantieren wie mit Engel und Teufel, mit Aschenbrödel und der bösen Stiefmutter. (*Zeugnisse* 368)

Er will mit Hilfe des Allgemeinen, der Mutter-Tochter-Auseinandersetzung, das Teilhafte, den triebhaften, transitorischen und auf die Zuschauer unmittelbar wirkenden Blick ins Zentrum der Beobachtung bringen. Mit Hilfe des Ewigen – des Mutter-Archetyps – das zeitgenössische – das Jubeln der orgasmischen Krämpfe entweder von dem Geschlechtsakt oder der Menschenschlacht – hervorbringen; und umgekehrt. Er geht von seiner Klytämnestra und Elektra aus, um das Allzumenschliche, das Tiefmenschliche hervorzubringen. Der Dramatiker Hofmannsthal geht an die letzte Grenze zweier nächstverwandter Personen, Mutter-Tochter, und macht dort das Unversöhnliche, das Bestialische sichtbar. Er entblößt den rohen Kern des Menschen, seine Gefühle, seine Triebe und zeigt, dass die Wahrheit einer Figur bzw. Person auch in ihrer Bestialität liegen kann.

Darüber hinaus erkennt er wie Nietzsche und Bachofen speziell in der Kultur der Hellenen eine dunkle Seite, die von der Natur, vom natürlichen Trieb beherrscht wird. Hofmannsthals menschliche und künstlerische Neigung zum Bild eines archaischen Griechenland, kommt sehr prägnant in folgendem Zitat aus seinem Aufsatz über Swinburnes lyrisches Drama *Atalanta in Kalydon* zum Ausdruck:

Nicht das zur beherrschten Klarheit und tanzenden Grazie emporerozogene Griechentum atmete darin, sondern das orphisch ursprüngliche, leidenschaftlich umwölkte. Wie Mänaden liefen die Leidenschaften mit nackten Füßen und offenem Haar; das Leben band die Medusenmaske vor, mit den rätselhaften und ängstigen Augen.<sup>626</sup>

Hofmannsthal verstärkt bei Klytämnestra Anlagen, die sie aus der Tradition schon mitbringt und die sich besonders anbieten, Symptome seiner eigenen Epoche zu Tage

---

<sup>625</sup> Vgl. Schorske, Carl, *Wien* S. 17.

<sup>626</sup> Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: „Algernon Charles Swinburne“, in: ders.: *Prosa I*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1956 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 1), S. 99-105; hier S. 102.



treten zu lassen.<sup>627</sup> Das was aus ihr hervorbricht, was bei ihr fast überzeichnet zu Tage tritt, ist symptomatisch für ihre Entstehungszeit. Seinen Notizen zufolge ist es ein „Wagnis ins Mythische zu gehen“, weil dadurch „die mythische Bewegtheit unseres dunklen Untergrundes heute“ beleuchtet wird.<sup>628</sup> Aber Klytämnestra bezieht sich ja nicht qua ihrer Existenz auf die Epoche, sondern ist eine Figur in einem Drama, d. h. Hofmannsthal reflektiert das ihn Umgebende und verarbeitet es in seinem Drama. Der Text und Klytämnestra im speziellen bündeln also Tendenzen und zeigen die Welt, wie sie von Hofmannsthal verstanden wird. Je weiter man in das Wesen der hofmannsthalschen Klytämnestra vordringt, umso offensichtlicher wird die „Leerung“, der sie hinsichtlich ihrer antiken, „tragischen Substanz“ unterzogen wird. Dabei wird sie jedoch nicht zu einer leeren abgenutzten „Hülle“; vielmehr erscheint ihre archetypische „Gussform“ angefüllt mit zeitgenössischen, anthropologischen Stoffen und Problematiken – z. B. der triebgesteuerten Natur des Menschen, seinem Unbewussten –, die ihren antiken Glanz „erden“, aber ihn wiederum nicht völlig verblässen lassen.<sup>629</sup>

Dafür hat die Antike den Grundstein gelegt. Besonders bei Euripides wird im Vergleich zu Aischylos und Sophokles eine Perspektivverschiebung der Tragödie von der Diskussion theologisch-ethischer Probleme zur Fokussierung auf den Menschen sichtbar.<sup>630</sup> Allerdings hat das anthropologische Interesse bei Hofmannsthal einen anderen Tiefgang. Euripides kannte diese Entwicklung erst in Ansätzen. Hofmannsthal aber kennt sowohl die antiken Tragödien als auch die zeitgenössische Psychoanalyse. Er ist mit allen wichtigen Anstößen und Begrifflichkeiten von Freuds Theorien über die Problematisierung bzw. die Mikroskopierung des Ichs vertraut. Hofmannsthals Dichtung und seine Bühnenhandlung analysieren den Mythos wie eine verdrängte Libido, die sich in eine Bulimie nach Rache und Tod verwandelt hat.<sup>631</sup>

Als weiterführend für eine Bearbeitung bietet sich meines Erachtens die Untersuchung des in *Elektra* nachvollziehbaren Prozesses der Psychologisierung und Entmythologisierung in weiteren Werken Hugo von Hofmannsthals und anderer Autoren des 20. und 21. Jahrhunderts (z. B. Frank Wedekind).

Der Mythos erweist sich von neuem als verfügbar und unerschöpflich. In Hofmannsthals Worte „ist die Antike ein umgekehrter Antäus; je höher die Zeit sie über ihren Mutterboden emporgehoben hat, desto gewaltiger wurde sie.“ (*Aufzeichnungen und Tagebücher* 194).

<sup>627</sup> Vgl. Uhlig, Kirstin, *Hofmannsthals Anverwandlung antiker Stoffe* S. 14.

<sup>628</sup> Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: „Die ägyptische Helena. Varianten und Erläuterungen“, in: ders.: *Erfundene Gespräche und Briefe*, hg. v. Ellen Ritter, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1991 (= Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, 38 Bde., hg. v. Rudolf Hirsch u. a., Bd. 31), S. 522-538; hier S. 522.

<sup>629</sup> Vgl. Georgousopoulos, Kostas, *Die Elektren* S. 4. Vgl. Barsch, Achim: „Literarische Anthropologie und empirische Literaturwissenschaft“, in: *Wahrnehmen und Handeln. Perspektiven einer Literaturanthropologie*, hg. v. Wolfgang Braungart u. Klaus Ridder, Bielefeld: Aisthesis Verlag 2004, S. 279-297; hier S. 291.

<sup>630</sup> Vgl. Hose, Martin, *Euripides als Anthropologe* S. 9.

<sup>631</sup> Vgl. Georgousopoulos, Kostas, *Die Elektren* S. 24.

## Anhang: Synopse Drama – Libretto

Hugo von Hofmannsthal: *Elektra* (1903)  
Aus: *Dramen 5*, 1997, S. 63-110.

### Drama

(S. 63)

Der innere Hof, begrenzt von der Rückseite des Palastes und niedrigen Gebäuden, in denen die Diener wohnen.  
Dienerinnen am Ziehbrunnen, links vorne. Aufseherin unter ihnen.

ERSTE ihr Wassergefäß aufhebend  
5 Wo bleibt Elektra?

ZWEITE Ist doch ihre Stunde,  
die Stunde, wo sie um den Vater heult,  
daß alle Wände schallen.

Elektra kommt aus der schon dunkelnden Hausflur gelaufen. Alle drehen sich nach ihr um. Elektra springt zurück wie ein Tier in seinen Schlupfwinkel, den einen Arm vor dem Gesicht.

ERSTE  
Habt ihr gesehn, wie sie uns ansah?

ZWEITE Giftig  
15 wie eine wilde Katze.

DRITTE Neulich lag sie  
und stöhnte –

ERSTE Immer, wenn die Sonne tief steht,  
liegt sie und stöhnt.

20 DRITTE Da gingen wir zu zweit  
und kamen ihr zu nah –

ERSTE sie hält's nicht aus,  
wenn man sie ansieht.

DRITTE Ja, wir kamen ihr  
25 zu nah. Da pfauchte sie wie eine Katze  
uns an. »Fort, Fliegen!« schrie sie, »fort!«

VIERTE  
»Schmeißfliegen, fort!«

DRITTE »Sitzt nicht auf meinen Wunden!«  
30 und schlug nach uns mit einem Strohwisch.

(S. 64)

VIERTE »Fort,  
Schmeißfliegen, fort!«

DRITTE »Ihr sollt das Süße nicht  
abweiden von der Qual. Ihr sollt nicht schmatzen  
5 nach meiner Krämpfe Schaum.«

VIERTE »Geht ab, verkriecht euch«,

Hugo von Hofmannsthal: *Elektra. Libretto* (1908)  
Aus: *Dramen 5*, 1997, S. 113-151.

### Libretto

(S. 113)

Der innere Hof, begrenzt von der Rückseite des Palastes und niedrigen Gebäuden, in denen die Diener wohnen. Dienerinnen am Ziehbrunnen, links vorne. Aufseherin unter ihnen.

ERSTE MAGD ihr Wassergefäß aufhebend  
5 Wo bleibt Elektra?

ZWEITE MAGD  
Ist doch ihre Stunde,  
die Stunde, wo sie um den Vater heult,  
daß alle Wände schallen.

10 Elektra kommt aus der schon dunkelnden Hausflur gelaufen. Alle drehen sich nach ihr um. Elektra springt zurück wie ein Tier in seinen Schlupfwinkel, den einen Arm vor dem Gesicht.

ERSTE MAGD  
Habt ihr gesehn, wie sie uns ansah?

15 ZWEITE MAGD  
Giftig,  
wie eine wilde Katze.

DRITTE MAGD  
Neulich lag sie da  
20 und stöhnte –

ERSTE MAGD  
Immer, wenn die Sonne tief steht,  
liegt sie und stöhnt.

DRITTE MAGD  
25 Da gingen wir zu zweit  
und kamen ihr zu nah –

ERSTE MAGD  
sie hält's nicht aus,  
wenn man sie ansieht.

30 DRITTE MAGD  
Ja, wir kamen ihr  
zu nah. Da pfauchte sie wie eine Katze  
uns an. »Fort, Fliegen!« schrie sie, »fort!«

VIERTE MAGD  
»Schmeißfliegen, fort!«

DRITTE MAGD  
»Sitzt nicht auf meinen Wunden!«  
5 und schlug nach uns mit einem Strohwisch.

(S. 114)

VIERTE MAGD  
»Schmeißfliegen, fort!«

DRITTE MAGD  
»Ihr sollt das Süße nicht  
10 abweiden von der Qual. Ihr sollt nicht schmatzen  
nach meiner Krämpfe Schaum.«

schrie sie uns nach. »Eßt Fettes und eßt Süßes  
und kriecht zu Bett mit euren Männern«, schrie sie,  
und die –

10 DRITTE  
ich war nicht faul –

VIERTE die gab ihr Antwort!

DRITTE  
Ja: »Wenn du hungrig bist«, gab ich zur Antwort,  
15 »so ißt du auch«, da sprang sie auf und schoß  
gräßliche Blicke, reckte ihre Finger  
wie Krallen gegen uns und schrie: »Ich füttere«,  
schrie sie, »mir einen Geier auf im Leib.«

ZWEITE  
20 Und du?

DRITTE  
»Drum hockst du immerfort«, gab ich  
zurück, »wo Aasgeruch dich hält und scharrst  
nach einer alten Leiche!«

25 ZWEITE Und was sagte  
sie da?

DRITTE  
Sie heulte nur und warf sich  
in ihren Winkel.

30 Sie sind mit dem Schöpfen fertig.

ERSTE Daß die Königin  
solch einen Dämon frei in Haus und Hof  
sein Wesen treiben läßt.

ZWEITE Das eigne Kind!

ERSTE  
Wär' sie mein Kind, ich hielte, ich - bei Gott! -  
sie unter Schloß und Riegel.

VIERTE Sind sie dir  
5 nicht hart genug mit ihr? Setzt man ihr nicht  
den Napf mit Essen zu den Hunden?  
Leise Hast du  
den Herren sie nie schlagen sehn?

FÜNFTE eine ganz junge, mit zitternder erregter Stimme  
10 Ich will  
mich vor ihr niederwerfen und die Füße  
ihr küssen. Ist sie nicht ein Königskind  
und leidet solche Schmach! Ich will die Füße  
ihr salben und mit meinem Haar sie trocknen.

15 AUFSEHERIN  
Hinein mit dir!

Stößt sie.

FÜNFTE Es gibt nichts auf der Welt,  
das königlicher ist als sie. Sie liegt  
20 in Lumpen auf der Schwelle, aber niemand

VIERTE MAGD  
»Geht ab, verkriecht euch«,  
schrie sie uns nach. »Eßt Fettes und eßt Süßes  
15 und geht zu Bett mit euren Männern«, schrie sie,  
und die –

DRITTE MAGD  
ich war nicht faul –

VIERTE MAGD  
20 die gab ihr Antwort!

DRITTE MAGD  
»Ja, Wenn du hungrig bist«, gab ich zur Antwort,  
»so ißt du auch«, da sprang sie auf und schoß  
gräßliche Blicke, reckte ihre Finger  
25 wie Krallen gegen uns und schrie: »Ich füttere  
mir einen Geier auf im Leib.«

ZWEITE MAGD  
Und du?

DRITTE MAGD  
30 »Drum hockst du immerfort«, gab ich  
zurück, »wo Aasgeruch dich hält, und scharrst  
nach einer alten Leiche!«

ZWEITE MAGD  
Und was sagte  
35 sie da?

DRITTE MAGD  
Sie heulte nur und warf sich  
in ihren Winkel.

ERSTE MAGD  
5 Daß die Königin  
solch einen Dämon frei in Haus und Hof  
sein Wesen treiben läßt.

ZWEITE MAGD  
Das eigne Kind!

10 ERSTE MAGD  
Wär' sie mein Kind, ich hielte, ich - bei Gott! -  
sie unter Schloß und Riegel.

VIERTE MAGD  
Sind sie dir  
15 nicht hart genug mit ihr? Setzt man ihr nicht  
den Napf mit Essen zu den Hunden?  
Seufzend  
Hast du  
den Herrn nie sie schlagen sehn?

20 FÜNFTE MAGD ganz jung, mit zitternder, erregter Stimme  
Ich will  
vor ihr mich niederwerfen und die Füße  
ihr küssen. Ist sie nicht ein Königskind  
und duldet solche Schmach? Ich will die Füße  
25 ihr salben und mit meinem Haar sie trocknen.

AUFSEHERIN stößt sie  
Hinein mit dir!

FÜNFTE MAGD  
Es gibt nichts auf der Welt,  
30 das königlicher ist als sie. Sie liegt  
in Lumpen auf der Schwelle, aber niemand

(S. 115)

(S. 65)

schreiend	niemand ist hier im Haus, der ihren Blick aushält!	
niemand ist hier im Haus, der ihren Blick aushält!		
AUFSEHERIN	AUFSEHERIN stößt sie in die offene niedere Türe links vorne	
25 Hinein!	35 Hinein!	
Stößt sie in die offene niedrige Tür links vorne.		
FÜNFTE in die Tür geklemmt Ihr alle seid nicht wert, die Luft zu atmen, die sie atmet! O,	FÜNFTE MAGD in die Tür geklemmt Ihr alle seid nicht wert, die Luft zu atmen, die sie atmet! O,	
30 könnt' ich euch alle, euch, erhängt am Halse, in einer Scheuer Dunkel hängen sehen um dessen willen, was ihr an Elektra getan habt!	könnt' ich euch alle, euch, erhängt am Halse, in einer Scheuer Dunkel hängen sehn um dessenwillen, was ihr an Elektra getan!	(S. 116)
AUFSEHERIN schlägt die Tür zu, stellt sich dann mit dem Rücken dagegen	5 AUFSEHERIN schlägt die Türe zu	
35 Hört ihr das? wir, an Elektra! die ihren Napf von unserm Tische stieß, als man mit uns sie essen hieß, die ausspie vor uns und Hündinnen uns nannte.	Hört ihr das? wir, an Elektra! die ihren Napf von unserm Tische stieß, als man mit uns sie essen hieß, die ausspie vor uns und Hündinnen uns nannte.	
		(S. 66)
ERSTE Was? Sie sagte: keinen Hund kann man erniedern, wozu man uns hat abgerichtet: daß wir mit Wasser und mit immer frischem Wasser	10 ERSTE MAGD Was? Sie sagte: keinen Hund kann man erniedern, wozu man uns hat abgerichtet: daß wir mit Wasser und mit immer frischem Wasser	
5 das ewige Blut des Mordes von der Diele abspülen -	15 das ewige Blut des Mordes von der Diele abspülen -	
DRITTE und die Schmach, so sagte sie, die Schmach, die sich bei Tag und Nacht erneut,	DRITTE MAGD »Und die Schmach«, so sagte sie, »die Schmach, die sich bei Tag und Nacht erneut,	
10 in Winkel fegen ...	20 in Winkel fegen ... «	
ERSTE unser Leib, so schreit sie, starrt von dem Unrat, dem wir dienstbar sind!	ERSTE MAGD »Unser Leib«, so schreit sie, »starrt von dem Unrat, dem wir dienstbar sind!«	
Sie tragen ihre Gefäße ins Haus links.	Die Mägde tragen die Gefäße ins Haus links.	
AUFSEHERIN die ihnen die Tür aufgemacht hat	25 AUFSEHERIN die ihnen die Tür aufgemacht hat	
15 Und wenn sie uns mit unsern Kindern sieht, so schreit sie: nichts kann so verflucht sein, nichts, als Kinder, die wir hündisch auf der Treppe im Blute glitschend, hier in diesem Haus empfangen und geboren haben. Sagt sie	Und wenn sie uns mit unsern Kindern sieht, so schreit sie: »Nichts kann so verflucht sein, nichts, als Kinder, die wir hündisch auf der Treppe im Blute glitschernd, hier in diesem Hause empfangen und geboren haben.« Sagt sie	
20 das oder nicht?	30 empfangen und geboren haben.« Sagt sie das oder nicht?	
DIE DIENERINNEN schon von drinnen Ja! ja!	ERSTE, ZWEITE, DRITTE, VIERTE MAGD im Abgehen Ja! ja!	
	AUFSEHERIN	
	35 Sagt sie das oder nicht?	
	Die Aufseherin geht hinein. Die Tür fällt zu.	
	ERSTE, ZWEITE, DRITTE, VIERTE MAGD alle schon drinnen Ja! ja!	
		(S. 117)
DIE EINE von drinnen Sie schlagen mich!	FÜNFTE MAGD innen Sie schlagen mich!	
25 Die Aufseherin geht hinein. Die Tür fällt zu. Aus dem Hause tritt Elektra. Sie ist allein mit den Flecken roten Lichtes, die aus den Zweigen des Feigenbaumes schräg über den Boden und auf die Mauern fallen, wie Blutflecke.	Elektra tritt aus dem Hause.	



ELEKTRA

- 30 Allein! Weh, ganz allein. Der Vater fort,  
hinabgescheucht in seine kalten Klüfte.  
Gegen den Boden  
Wo bist du, Vater? hast du nicht die Kraft,  
dein Angesicht herauf zu mir zu schleppen?  
35 Es ist die Stunde, unsre Stunde ist's!  
Die Stunde, wo sie dich geschlachtet haben,  
dein Weib und der mit ihr in einem Bette,  
in deinem königlichen Bette schläft.

- Sie schlugen dich im Bade tot, dein Blut  
rann über deine Augen, und das Bad  
dampfte von deinem Blut, dann nahm er dich,  
der Feige, bei den Schultern, zerrte dich  
5 hinaus aus dem Gemach, den Kopf voraus,  
die Beine schleifend hinterher: dein Auge,  
das starre, öffne, sah herein ins Haus.  
So kommst du wieder, setzest Fuß vor Fuß  
und stehst auf einmal da, die beiden Augen  
10 weit offen, und ein königlicher Reif  
von Purpur ist um deine Stirn, der speist sich  
aus deines Hauptes offner Wunde.

- Vater!  
Ich will dich sehn, laß mich heut nicht allein!  
15 Nur so wie gestern, wie ein Schatten, dort  
im Mauerwinkel zeig dich deinem Kind!  
Vater! dein Tag wird kommen! Von den Sternen  
stürzt alle Zeit herab, so wird das Blut  
aus hundert Kehlen stürzen auf dein Grab!  
20 So wie aus umgeworfnen Krügen wird's  
aus den gebundnen Mördern fließen, rings  
wie Marmorkrüge werden nackte Leiber  
von allen ihren Helfern sein, von Männern  
und Frauen, und in einem Schwall, in einem  
25 geschwollnen Bach wird ihres Lebens Leben  
aus ihnen stürzen - und wir schlachten dir  
die Rosse, die im Hause sind, wir treiben  
sie vor dem Grab zusammen, und sie ahnen  
den Tod und wiehern in die Todesluft  
30 und sterben, und wir schlachten dir die Hunde,  
weil sie der Wurf sind und der Wurf des Wurfes  
von denen, die mit dir gejagt, von denen,  
die dir die Füße leckten, denen du  
die Bissen hinwarfst, darum muß ihr Blut  
35 hinab, um dir zu Dienst zu sein, und wir,  
dein Blut, dein Sohn Orest und deine Töchter,  
wir drei, wenn alles dies vollbracht und Purpur-  
gezelte aufgerichtet sind, vom Dunst  
des Blutes, den die Sonne an sich zieht,  
40 dann tanzen wir, dein Blut, rings um dein Grab:  
und über Leichen hin werd' ich das Knie

- hochheben Schritt für Schritt, und die mich werden  
so tanzen sehen, ja, die meinen Schatten  
von weitem nur so werden tanzen sehn,  
die werden sagen: einem großen König  
5 wird hier ein großes Prunkfest angestellt  
von seinem Fleisch und Blut, und glücklich ist,  
wer Kinder hat, die um sein hohes Grab  
so königliche Siegestänze tanzen!

(S. 67)

ELEKTRA

- Allein! Weh, ganz allein. Der Vater fort,  
hinabgescheucht in seine kalten Klüfte ...  
Gegen den Boden  
Agamemnon! Agamemnon!  
Wo bist du, Vater? hast du nicht die Kraft,  
10 dein Angesicht herauf zu mir zu schleppen?

Leise

- Es ist die Stunde, unsre Stunde ist's,  
die Stunde, wo sie dich geschlachtet haben,  
dein Weib und der mit ihr in einem Bette,  
15 in deinem königlichen Bette schläft.  
Sie schlugen dich im Bade tot, dein Blut  
rann über deine Augen, und das Bad  
dampfte von deinem Blut. Da nahm er dich,  
der Feige, bei den Schultern, zerrte dich  
20 hinaus aus dem Gemach, den Kopf voraus,  
die Beine schleifend hinterher: dein Auge,  
das starre, öffne, sah herein ins Haus.  
So kommst du wieder, setzest Fuß vor Fuß  
und stehst auf einmal da, die beiden Augen  
25 weit offen, und ein königlicher Reif  
von Purpur ist um deine Stirn, der speist sich  
aus des Hauptes offner Wunde.

- Agamemnon! Vater! ,  
Ich will dich sehn, laß mich heute nicht allein!  
30 Nur so wie gestern, wie ein Schatten dort  
im Mauerwinkel zeig dich deinem Kind!  
Vater! Agamemnon! dein Tag wird kommen!  
Von den Sternen  
stürzt alle Zeit herab, so wird das Blut  
35 aus hundert Kehlen stürzen auf dein Grab!  
So wie aus umgeworfnen Krügen wird's  
aus den gebundnen Mördern fließen,  
und in einem Schwall, in einem  
geschwollnen Bach wird ihres Lebens Leben  
40 aus ihnen stürzen

(S. 118)

mit feierlichem Pathos

- und wir schlachten dir  
die Rosse, die im Hause sind, wir treiben  
sie vor dem Grab zusammen, und sie ahnen  
den Tod und wiehern in die Todesluft  
und sterben. Und wir schlachten dir die Hunde,  
die dir die Füße leckten,  
die mit dir gejagt, denen du  
die Bissen hinwarfst, darum muß ihr Blut  
10 hinab, um dir zu Dienst zu sein, und wir,  
dein Blut, dein Sohn Orest und deine Töchter,  
wir drei, wenn alles dies vollbracht und  
Purpurgezelte aufgerichtet sind, vom Dunst  
des Blutes, den die Sonne nach sich zieht,  
15 dann tanzen wir, dein Blut, rings um dein Grab:

in begeistertem Pathos

- und über Leichen hin werd' ich das Knie  
hochheben Schritt für Schritt, und die mich werden  
so tanzen sehn, ja, die meinen Schatten  
20 von weitem nur so werden tanzen sehn,  
die werden sagen: einem großen König  
wird hier ein großes Prunkfest angestellt  
von seinem Fleisch und Blut, und glücklich ist,  
wer Kinder hat, die um sein hohes Grab  
25 so königliche Siegestänze tanzen!  
Agamemnon! Agamemnon !

(S. 68)

CHRYSOthemis die jüngere Schwester, steht in der Haustür. Sie sieht  
 10 angstvoll auf Elektra, ruft leise  
 Elektra!

Elektra fährt zusammen, wie der Nachtwandler, der seinen Namen rufen hört. Sie  
 taumelt. Ihre Augen sehen um sich, als fänden sie sich nicht gleich zurecht. Ihr Gesicht  
 verzerrt sich, wie sie die ängstliche Miene der Schwester ansieht. Chrysothemis steht  
 15 an die Türe gedrückt.

ELEKTRA  
 Ah, das Gesicht!

CHRYSOthemis  
 Ist mein Gesicht dir so verhaßt?

20 ELEKTRA  
 Was willst du? Rede, sprich, ergieße dich,  
 dann geh und laß mich!

CHRYSOthemis hebt wie abwehrend die Hände.

ELEKTRA Was hebst du die Hände?  
 25 So hob der Vater seine beiden Hände,  
 da fuhr das Beil hinab und spaltete  
 sein Fleisch. Was willst du, Tochter meiner Mutter?

CHRYSOthemis  
 Sie haben etwas Fürchterliches vor.

30 ELEKTRA  
 Die beiden Weiber?

CHRYSOthemis Wer?

ELEKTRA Nun, meine Mutter  
 und jenes andre Weib, die Memme, ei  
 35 Aegisth, der tapfre Meuchelmörder, er,  
 der Heldentaten nur im Bett vollführt.  
 Was haben sie denn vor?

(S. 69)

CHRYSOthemis Sie werfen dich  
 in einen Turm, wo du von Sonn' und Mond  
 das Licht nicht sehen wirst.

ELEKTRA lacht.

5 CHRYSOthemis Sie tun's, ich weiß es,  
 ich hab's gehört.

ELEKTRA Mir ist, ich hätt's gehört.  
 War's nicht bei Tisch, so bei der letzten Schüssel?  
 Da hebt er gern die Stimm' und prahlt, ich wette,  
 10 es nützt seiner Verdauung.

CHRYSOthemis Nicht bei Tisch.  
 Nicht um zu prahlen. Er und sie allein  
 bereden sie's.

ELEKTRA Allein? Wie hast dann du  
 15 es hören können?

CHRYSOthemis  
 An der Türe, Elektra.

ELEKTRA  
 Mach keine Türen auf in diesem Haus!  
 20 Gepreßter Atem, pfui ! und Röcheln von Erwürgten,

CHRYSOthemis die jüngere Schwester, steht in der Haustüre. Leise  
 Elektra!

Elektra fährt zusammen und starrt zuerst, wie aus einem Traum  
 30 erwachend, auf Chrysothemis.

ELEKTRA  
 Ah, das Gesicht!

CHRYSOthemis steht an die Türe gedrückt, ruhig, weich  
 Ist mein Gesicht dir so verhaßt?

35 ELEKTRA heftig  
 Was willst du? Rede, sprich, ergieße dich,  
 dann geh und laß mich!

CHRYSOthemis hebt wie abwehrend die Hände.

(S. 119)

ELEKTRA  
 Was hebst du die Hände?  
 So hob der Vater seine beiden Hände,  
 da fuhr das Beil hinab und spaltete

5 sein Fleisch. Was willst du? Tochter meiner  
 Mutter, Tochter Klytämnestras?

CHRYSOthemis leise  
 Sie haben etwas Fürchterliches vor.

ELEKTRA  
 10 Die beiden Weiber?

CHRYSOthemis  
 Wer?

ELEKTRA  
 Nun, meine Mutter  
 15 und jenes andre Weib, die Memme, ei,  
 Aegisth, der tapfre Meuchelmörder, er,  
 der Heldentaten nur im Bett vollführt.  
 Was haben sie denn vor?

CHRYSOthemis  
 20 Sie werfen dich  
 in einen Turm, wo du von Sonn' und Mond  
 das Licht nicht sehen wirst.

ELEKTRA lacht.

CHRYSOthemis  
 25 Sie tun's, ich weiß es,  
 ich hab's gehört.

ELEKTRA  
 Wie hast denn du  
 es hören können?

30 CHRYSOthemis leise  
 An der Türe, Elektra.

ELEKTRA ausbrechend  
 Mach keine Türen auf in diesem Haus!

nichts andres gibt's in diesen Kammern! Laß  
die Tür, dahinter du ein Stöhnen hörst:  
sie bringen ja nicht immer einen um,

zuweilen sind sie auch allein zusammen!  
25 Mach keine Türen auf! Schleich nicht herum.  
Sitz an der Erd' wie ich und wünsch den Tod  
und das Gericht herbei auf sie und ihn.

CHRYSTHEMIS

Ich kann nicht sitzen und ins Dunkel starren  
30 wie du. Ich hab's wie Feuer in der Brust,  
es treibt mich immerfort herum im Haus,  
in keiner Kammer leidet's mich, ich muß  
von einer Schwelle auf die andre, ach!  
treppauf, treppab, mir ist, als rief es mich,  
35 und komm' ich hin, so stiert ein leeres Zimmer  
mich an. Ich habe solche Angst, mir zittern  
die Knie bei Tag und Nacht, mir ist die Kehle  
  
wie zugeschnürt, ich kann nicht einmal weinen,  
wie Stein ist alles! Schwester, hab Erbarmen!

(S. 70)

ELEKTRA  
Mit wem?

5 CHRYSTHEMIS  
Du bist es, die mit Eisenklammern  
mich an den Boden schmiedet. Wärest nicht du,  
sie ließen uns hinaus. Wärest nicht dein Haß,  
dein schlafloses unbändiges Gemüt,  
10 vor dem sie zittern, ah, so ließen sie  
uns ja heraus aus diesem Kerker, Schwester!  
Ich will heraus! Ich will nicht jede Nacht  
bis an den Tod hier schlafen! Eh' ich sterbe,  
will ich auch leben! Kinder will ich haben,  
15 bevor mein Leib verwelkt, und wärest ein Bauer,  
dem sie mich geben, Kinder will ich ihm  
gebären und mit meinem Leib sie wärmen  
in kalten Nächten, wenn der Sturm die Hütte  
zusammenschüttelt! Aber dies ertrag' ich  
20 nicht länger, hier zu hungern bei den Knechten  
und doch nicht ihresgleichen, eingesperrt  
mit meiner Todesangst bei Tag und Nacht!  
Hörst du mich an? Sprich zu mir, Schwester!

ELEKTRA Armes  
25 Geschöpf!

CHRYSTHEMIS  
Hab Mitleid mit dir selber und mit mir.  
Wem frommt denn diese Qual? Dem Vater etwa?  
Der Vater, der ist tot. Der Bruder kommt nicht heim.

30 Du siehst ja doch, daß er nicht kommt. Mit Messern  
gräbt Tag um Tag in dein und mein Gesicht  
sein Mal und draußen geht die Sonne auf  
und ab, und Frauen, die ich schlank gekannt hab',  
sind schwer von Segen, mühen sich zum Brunnen  
35 und heben kaum den Eimer, und auf einmal  
sind sie entbunden ihrer Last und kommen  
zum Brunnen wieder und aus ihnen selber  
rinnt süßer Trank und säugend hängt ein Leben  
an ihnen, und die Kinder werden groß –  
  
und immer sitzen wir hier auf der Stange  
wie angehängte Vögel, wenden links  
und rechts den Kopf und niemand kommt, kein Bruder,

(S. 71)

Gepreßter Atem, pfui! und Röcheln von Erwürgten,  
35 nichts andres gibt's in diesen Mauern!

Mach keine Türen auf! Schleich nicht herum,  
  
sitz an der Tür wie ich und wünsch den Tod  
und das Gericht herbei auf sie und ihn.

(S. 120)

CHRYSTHEMIS

Ich kann nicht sitzen und ins Dunkel starren  
5 wie du. Ich hab's wie Feuer in der Brust,  
es treibt mich immerfort herum im Haus,  
in keiner Kammer leidet's mich, ich muß  
von einer Schwelle auf die andre, ach!  
treppauf, treppab, mir ist, als rief es mich,  
10 und komm' ich hin, so stiert ein leeres Zimmer  
mich an. Ich habe solche Angst, mir zittern  
die Knie bei Tag und Nacht, mir ist die Kehle  
wie zugeschnürt, ich kann nicht einmal weinen,  
wie Stein ist alles! Schwester, hab Erbarmen!

15 ELEKTRA  
Mit wem?

CHRYSTHEMIS

Du bist es, die mit Eisenklammern  
mich an den Boden schmiedet. Wärest nicht du,  
sie ließen uns hinaus. Wärest nicht dein Haß,  
dein schlafloses unbändiges Gemüt,  
vor dem sie zittern, ah, so ließen sie  
uns ja heraus aus diesem Kerker, Schwester!

Leidenschaftlich

25 Ich will heraus! Ich will nicht jede Nacht  
bis an den Tod hier schlafen! Eh' ich sterbe,  
will ich auch leben!

Äußerst lebhaft und feurig

Kinder will ich haben,  
30 bevor mein Leib verwelkt, und wärest ein Bauer,  
dem sie mich geben, Kinder will ich ihm  
gebären und mit meinem Leib sie wärmen  
in kalten Nächten, wenn der Sturm die Hütte  
zusammenschüttelt!  
35 Hörst du mich an? Sprich zu mir, Schwester!

ELEKTRA  
Armes Geschöpf!

CHRYSTHEMIS stets äußerst erregt  
Hab Mitleid mit dir selber und mit mir!  
40 Wem frommt denn solche Qual?

(S. 121)

Der Vater, der ist tot. Der Bruder kommt nicht heim.

Immer sitzen wir auf der Stange  
wie angehängte Vögel, wenden links  
und rechts den Kopf und niemand kommt kein Bruder  
5 kein Bote von dem Bruder, nicht der Bote  
von einem Boten, nichts! Mit Messern  
gräbt Tag um Tag in dein und mein Gesicht  
sein Mal und draußen geht die Sonne auf  
und ab, und Frauen, die ich schlank gekannt hab',  
10 sind schwer von Segen, mühen sich zum Brunnen,  
heben kaum die Eimer, und auf einmal  
sind sie entbunden ihrer Last, kommen  
zum Brunnen wieder und aus ihnen selber  
quillt süßer Trank und säugend hängt ein Leben  
15 an ihnen, und die Kinder werden groß -

kein Bote von dem Bruder, nicht der Bote  
5 von einem Boten, nichts! Viel lieber tot,  
als leben und nicht leben. Nein, ich bin  
ein Weib und will ein Weiberschicksal.

Nein, ich bin  
ein Weib und will ein Weiberschicksal.  
Viel lieber tot, als leben und nicht leben.

Sie bricht in heftiges Weinen aus.

ELEKTRA Pfui,  
die's denkt, pfui, die's mit Namen nennt! Die Höhle  
10 zu sein, drin nach dem Mord dem Mörder wohl ist;  
das Tier zu spielen, das dem schlimmern Tier  
Ergetzung bietet. Ah, mit einem schläft sie,  
preßt ihre Brüste ihm auf beide Augen  
und winkt dem zweiten, der mit Netz und Beil  
15 hervorkriecht hinter'm Bett.

CHRYSTHEMIS Du bist entsetzlich!

ELEKTRA  
Warum entsetzlich? Bist du solch ein Weib?  
Du willst's erst werden.

20 CHRYSTHEMIS Kannst du nicht vergessen?  
Mein Kopf ist immer wüst. Ich kann von heut  
auf morgen nichts behalten. Manchmal lieg' ich  
so da, dann bin ich, was ich früher war,  
und kann's nicht fassen, daß ich nicht mehr jung bin.  
25 Wo ist denn alles hingekommen, wo denn?  
Es ist ja nicht ein Wasser, das vorbeirinnt,  
es ist ja nicht ein Garn, das von der Spule  
herunter fliegt und fliegt, ich bin's ja, ich!  
Ich möchte beten, daß ein Gott ein Licht  
30 mir in der Brust anstecke, daß ich mich  
in mir kann wieder finden! Wäre ich fort,  
wie schnell vergäß' ich alle bösen Träume –

ELEKTRA  
Vergessen? Was! bin ich ein Tier? vergessen?  
35 Das Vieh schläft ein, von halbgefressener Beute  
die Lefze noch behängt, das Vieh vergißt sich  
und fängt zu kauen an, indes der Tod  
schon würgend auf ihm sitzt, das Vieh vergißt,

(S. 72)

was aus dem Leib ihm kroch, und stillt den Hunger  
am eignen Kind - ich bin kein Vieh, ich kann nicht  
vergessen!

CHRYSTHEMIS  
5 O, muß meine Seele immer  
von dieser Speise essen, die ihr widert,  
die ihr so widert! die zu riechen nur  
sie schaudert, die sie nie und nimmer hätte  
anrühren sollen, nie und nimmer wissen,  
10 daß es so etwas Grauensvolles gibt,  
nie wissen! nie mit Augen seh'n! nie hören!  
Das Fürchterliche ist nicht für das Herz  
des Menschen! Wenn es kommt, wenn es sich anzeigt,  
so muß man flüchten aus den Häusern, flüchten  
15 in die Weingärten, flüchten auf die Berge!  
und steigt es auf die Berge, muß man wieder  
herab und sich verkriechen in den Häusern:  
nie darf man bei ihm bleiben, nie mit ihm  
in einem Hause sein! Ich will hinaus!  
20 Ich will empfangen und gebären Kinder,  
die nichts von diesem wissen, meinen Leib  
wasch' ich in jedem Wasser, tauch' mich tief  
hinab in jedes Wasser, alles wasch' ich  
mir ab, das Hohle meiner beiden Augen  
25 wasch' ich mir rein - sie sollen sich nicht schrecken,  
wenn sie der Mutter in die Augen schau'n!

ELEKTRA höhnisch  
Wenn sie der Mutter in die Augen schau'n!  
Und wie schau'st du dem Vater in die Augen?



30 CHRYSOTHEMIS

Hör auf!

ELEKTRA

Ich wünsch' dir, wenn du Kinder hast,  
sie mögen an dir tun, wie du am Vater!

35 CHRYSOTHEMIS weint auf.

ELEKTRA

Was heulst du? Fort! Hinein! Dort ist dein Platz.  
Es geht ein Lärm los. Stellen sie vielleicht

für dich die Hochzeit an? ich hör' sie laufen.  
Das ganze Haus ist auf. Sie kreißeln oder  
sie morden. Wenn es an den Leichen mangelt,  
darauf zu schlafen, müssen sie doch morden!

5 CHRYSOTHEMIS

Hör auf. Dies alles ist vorbei. Hör auf!

ELEKTRA

Vorbei? Da drinnen geht's aufs neue los!  
Meinst du, ich kenn' den Laut nicht, wie sie Leichen  
10 herab die Treppe schleifen, wie sie flüstern  
und Tücher voller Blut auswinden.

CHRYSOTHEMIS Schwester!  
geh fort von hier.

ELEKTRA Diesmal will ich dabei sein!

15 Nicht so wie damals. Diesmal bin ich stark.  
Ich werfe mich auf sie, ich reiß' das Beil  
aus ihrer Hand, ich schwing' es über ihr –

CHRYSOTHEMIS

Geh fort, verkriech dich! daß sie dich nicht sieht.  
20 Stell' dich ihr heut' nicht in den Weg:, sie schickt  
den Tod aus jedem Blick. Sie hat geträumt.

Der Lärm von vielen Kommenden drinnen, näher.

Geh fort von hier. Sie kommen durch die Gänge.  
Sie kommen hier vorbei. Sie hat geträumt:

25 ich weiß nicht, was, ich hab' es von den Mägden  
gehört, ich weiß nicht, ob es wahr ist, Schwester:  
sie sagen, daß sie von Orest geträumt hat,  
daß sie geschrien hat aus ihrem Schlaf,  
wie einer schreit, den man erwürgt.

30 ELEKTRA Ich! ich!

ich hab' ihn ihr geschickt. Aus meiner Brust  
hab' ich den Traum auf sie geschickt! Ich liege  
und hör' die Schritte dessen, der sie sucht.

Ich hör' ihn durch die Zimmer gehn, ich hör' ihn  
35 den Vorhang von dem Bette heben: schreiend  
entspringt sie, aber er ist hinterdrein:  
hinab die Treppen, durch Gewölbe hin,  
Gewölbe und Gewölbe geht die Jagd.

Es ist viel finsterner als Nacht, viel stiller  
und finsterner als im Grab, sie keucht und taumelt  
im Dunkel hin, doch er ist hinterdrein:  
die Fackel schwingt er links und rechts das Beil.

5 Und ich bin wie ein Hund an ihrer Ferse:  
will sie in eine Höhle, spring' ich sie  
von seitwärts an, so treiben wir sie fort,

bis eine Mauer alles sperrt, und dort  
im tiefsten Dunkel, doch ich seh' ihn wohl,  
10 ein Schatten, und doch Glieder und das Weiße

20 ELEKTRA

Was heulst du? Fort! Hinein! Dort ist dein Platz!  
Es geht ein Lärm los.

Höhnisch

Stellen sie vielleicht

25 für dich die Hochzeit an? ich hör' sie laufen.  
Das ganze Haus ist auf. Sie kreißeln oder  
sie morden. Wenn es an Leichen mangelt,  
drauf zu schlafen, müssen sie doch morden!

CHRYSOTHEMIS

30 Geh fort, verkriech dich! daß sie dich nicht sieht.  
Stell' dich ihr heut' nicht in den Weg: sie schickt  
Tod aus jedem Blick. Sie hat geträumt.

Der Lärm von vielen Kommenden drinnen, allmählich näher.

Geh fort von hier. Sie kommen durch die Gänge.

35 Sie kommen hier vorbei. Sie hat geträumt: Sie hat geträumt:  
ich weiß nicht, was, ich hab' es  
von den Mägden gehört;  
sie sagen, daß sie von Orest geträumt hat,  
daß sie geschrien hat aus ihrem Schlaf,  
40 wie einer schreit, den man erwürgt.

(S. 73)

(S. 74)

von einem Auge doch, da sitzt der Vater:  
er achtet's nicht, und doch muß es geschehn:  
vor seinen Füßen drücken wir sie hin,  
da fällt das Bei!

15 Fackeln und Gestalten erfüllen den Gang links von der Tür.

CHRYSOthemis

Sie kommen schon. Sie treibt die Mägde alle  
mit Fackeln vor sich her. Sie schleppen Tiere  
und Opfermesser. Schwester, wenn sie zittert,  
20 ist sie am schrecklichsten, geh ihr nur heut,  
nur diese Stunde geh aus ihrem Weg!

ELEKTRA

Ich habe eine Lust, mit meiner Mutter  
zu reden, wie noch nie!

25 An den grell erleuchteten Fenstern klirrt und schlürft ein hastiger Zug vorüber: es ist  
ein Zerren, ein Schleppen von Tieren, ein gedämpftes Keifen, ein schnell ersticktes  
Aufschreien, das Niedersausen einer Peitsche, ein Aufräffen, ein Weitertaumeln.

CHRYSOthemis Ich will's nicht hören.

Stürzt ab durch die Hoftür.

30 In dem breiten Fenster erscheint die Gestalt der Klytämnestra. Ihr fahles, gedunsenes  
Gesicht, in dem grellen Licht der Fackeln, erscheint noch bleicher über dem  
scharlachroten Gewand. Sie stützt sich auf eine Vertraute, die dunkelviolet gelehrt  
ist, und auf einen elfenbeinernen, mit Edelsteinen geschmückten Stab. Eine gelbe  
Gestalt, mit zurückgekämmtem schwarzem Haar, einer Ägypterin ähnlich, mit glattem

35 Gesicht einer aufgerichteten Schlange gleichend, trägt ihr die Schleppe. Die Königin  
ist über und über bedeckt mit Edelsteinen und Talismanen. Ihre Arme sind voll  
Reifen, ihre Finger starren von Ringen. Die Lider ihrer Augen scheinen übermäßig  
groß und es scheint ihr eine furchtbare Anstrengung zu kosten, sie offen zu halten.  
Elektra steht starr aufgerichtet, das Gesicht diesem Fenster zugewandt.

40 Klytämnestra öffnet jäh die Augen, zitternd vor Zorn tritt sie ans Fenster und zeigt  
mit dem Stock auf Elektra.

Fackeln und Gestalten erfüllen den Gang links von der Tür.

Sie kommen schon. Sie treibt die Mägde alle  
mit Fackeln vor sich her, sie schleppen Tiere  
und Opfermesser. Schwester, wenn sie zittert,  
5 ist sie am schrecklichsten,  
dringend  
geh' ihr nur heut',  
nur diese Stunde geh' aus ihrem Weg!

ELEKTRA

10 Ich habe eine Lust, mit meiner Mutter  
zu reden wie noch nie!

CHRYSOthemis

Ich will's nicht hören!

Stürzt ab durch die Hoftür.

15 An den grell erleuchteten Fenstern klirrt und schlürft ein hastiger Zug vorüber: es ist  
ein Zerren, ein Schleppen von Tieren, ein gedämpftes Keifen, ein schnell ersticktes  
Aufschreien, das Niedersausen einer Peitsche, ein Aufräffen, ein Weitertaumeln. In dem  
breiten Fenster erscheint Klytämnestra. Ihr fahles, gedunsenes Gesicht, in dem grellen  
Licht der Fackeln, erscheint noch bleicher über dem scharlachroten Gewand. Sie stützt

20 sich auf eine Vertraute, die dunkelviolet gelehrt ist, und auf einen elfenbeinernen,  
mit Edelsteinen geschmückten Stab. Eine gelbe Gestalt, mit zurückgekämmtem  
schwarzem Haar, einer Ägypterin ähnlich, mit glattem Gesicht, einer aufgerichteten  
Schlange gleichend, trägt ihr die Schleppe. Die Königin ist über und über bedeckt mit  
Edelsteinen und Talismanen. Die Arme sind voll von Reifen, ihre Finger starren von

25 Ringen. Die Lider ihrer Augen scheinen übermäßig groß und es scheint ihr eine  
furchtbare Anstrengung zu kosten, sie offen zu halten.  
Elektra richtet sich hoch auf.

Klytämnestra öffnet jäh die Augen, zitternd vor Zorn tritt sie ans Fenster und zeigt mit  
dem Stock auf Elektra.

(S. 75)

KLYTÄMNESTRA am Fenster

Was willst du? Seht doch, dort! so seht doch das!  
Wie es sich aufbäumt mit geblähtem Hals  
und nach mir züngelt! und das laß ich frei

5 in meinem Hause laufen!

Wenn sie mich mit den Blicken töten könnte!  
O Götter, warum liegt ihr so auf mir?  
Warum verwüstet ihr mich so? warum  
muß meine Kraft in mir gelähmt sein, warum

10 bin ich lebendigen Leibes wie ein wüstes  
Gefild und diese Nessel wächst aus mir  
heraus, und ich hab' nicht die Kraft zu jäten!  
Warum geschieht mir das, ihr ewigen Götter?

ELEKTRA

15 Die Götter! bist doch selber eine Göttin!  
bist, was sie sind.

KLYTÄMNESTRA

Habt ihr gehört? habt ihr  
verstanden, was sie redet?

20 DIE VERTRAUTE Daß auch du  
vom Blut der Götter bist.

DIE SCHLEPPTRÄGERIN zischend  
Sie meint es tückisch.

30 KLYTÄMNESTRA

Was willst du? Seht doch, dort! so seht doch das!  
Wie es sich aufbäumt mit geblähtem Hals  
und nach mir züngelt! und das laß ich frei  
in meinem Hause laufen!

35 Schweratmend

Wenn sie mich mit ihren Blicken töten könnte!  
O Götter, warum liegt ihr so auf mir?  
Warum verwüstet ihr mich so? warum  
muß meine Kraft in mir gelähmt sein? warum

40 bin ich lebendigen Leibes wie ein wüstes  
Gefild und diese Nessel wächst aus mir

heraus, und ich hab' nicht die Kraft zu jäten!  
Warum geschieht mir das, ihr ewigen Götter?

(S. 123)

ELEKTRA ruhig

Die Götter! bist doch selber eine Göttin,  
5 bist, was sie sind.

KLYTÄMNESTRA zu ihren Begleiterinnen

Habt ihr gehört? habt ihr  
verstanden, was sie redet?

DIE VERTRAUTE

10 Daß auch du  
vom Stamm der Götter bist.

DIE SCHLEPPTRÄGERIN zischend  
Sie meint es tückisch.

KLYTÄMNESTRA indem ihre schweren Lider zufallen  
25 Mir klingt das so bekannt. Und nur als hätt' ich's  
vergessen, lang und lang. Sie kennt mich gut.  
Doch weiß man nie, was sie im Schilde führt.

Die Vertraute und die Schleppträgerin flüstern miteinander.

ELEKTRA  
30 Du bist nicht mehr du selber. Das Gewürm  
hängt immerfort um dich. Was sie ins Ohr  
dir zischen, trennt dein Denken fort und fort  
entzwei, so gehst du hin im Taumel, immer  
bist du als wie im Traum.

35 KLYTÄMNESTRA Ich will hinunter.  
Laßt, ich will mit ihr reden. Sie ist heute  
nicht widerlich. Sie redet wie ein Arzt.  
Die Stunden haben alles in der Hand.

Ein jedes Ding kann ein erträgliches  
Gesicht uns zeigen nach dem gräßlichen.

Sie geht vom Fenster weg und erscheint in der Tür, die Vertraute  
an ihrer Seite, die Schleppträgerin hinter ihr, Fackeln hinter ihnen.

5 KLYTÄMNESTRA von der Türschwelle aus  
Warum nennst du mich eine Göttin? Sprichst du  
aus Bosheit so? Nimm dich in acht. Es könnte  
der letzte Tag sein, daß du dieses Licht  
da siehst und diese freie Luft einatmest.

10 ELEKTRA  
Wahrhaftig, wenn du keine Göttin bist,  
wo sind dann Götter! Ich weiß auf der Welt  
nichts, was mich schaudern macht, als wie zu denken,  
daß dieser Leib das dunkle Tor, aus welchem  
15 ich an das Licht der Welt gekrochen bin.  
Auf diesem Schoß bin ich gelegen, nackt?  
Zu diesen Brüsten hast du mich gehoben?  
So bin ich ja aus meines Vaters Grab  
herausgekrochen, hab' gespielt in Windeln

20 auf meines Vaters Richtstatt! Du bist ja  
wie ein Koloß, aus dessen ehernen Händen  
ich nie entsprungen bin. Du hast mich ja  
am Zaum. Du bindest mich, an was du willst.  
Du hast mir ausgespien, wie das Meer,  
25 ein Leben, einen Vater, und Geschwister:  
und hast hinabgeschlungen, wie das Meer,  
ein Leben, einen Vater und Geschwister.  
Ich weiß nicht, wie ich jemals sterben sollte -  
als daran, daß du stürbest.

30 KLYTÄMNESTRA  
So ehrst du mich? Ist etwas noch von Scheu  
in dir?

ELEKTRA  
Viel, viel! Mir geht zu Herzen, was  
35 auch dir zu Herzen geht. Siehst du, mich kränkt  
zu sehen, daß Aegisth, dein Mann, die alten Mäntel  
von meinem, wie du weißt, verstorbenen Vater,  
dem frühern König, trägt. Es kränkt mich, wahrhaft:  
ich finde, daß sie ihm nicht stehn. Ich finde,  
40 sie sind ihm um die Brust zu weit.

DIE VERTRAUTE Sie redet  
nicht, wie sie's meint.

DIE SCHLEPPTRÄGERIN  
Ein jedes Wort ist Falschheit.

5 KLYTÄMNESTRA zornig  
Ich will nichts hören! Was aus euch herauskommt

KLYTÄMNESTRA indem ihre schweren Lider zufallen, weich  
15 Das klingt mir so bekannt. Und nur als hätt' ich's  
vergessen, lang und lang. Sie kennt mich gut.  
Doch weiß man nie, was sie im Schilde führt.

Die Vertraute und die Schleppträgerin flüstern miteinander.

ELEKTRA nähert sich langsam Klytämnestra  
20 Du bist nicht mehr du selber. Das Gewürm  
hängt immerfort um dich! Was sie ins Ohr  
dir zischen, trennt dein Denken fort und fort  
entzwei, so gehst du hin im Taumel, immer  
bist du, als wie im Traum.

25 KLYTÄMNESTRA  
Ich will hinunter.  
Laßt, laßt, ich will mit ihr reden.

(S. 76) Sie geht vom Fenster weg und erscheint mit ihren Begleiterinnen  
in der Türe, von der Türschwelle aus, etwas weicher.

30 Sie ist heute  
nicht widerlich. Sie redet wie ein Arzt.

(S. 77)

DIE VERTRAUTE flüsternd  
Sie redet  
nicht, wie sie's meint.

35 DIE SCHLEPPTRÄGERIN  
Ein jedes Wort ist Falschheit.

KLYTÄMNESTRA auffahrend

(S. 124)

ist nur der Atem des Aegisth. Ich will nicht  
an allem nörgeln. Wenn sie zu mir redet,  
was mich zu hören freut, so will ich horchen  
10 auf was sie redet. Was die Wahrheit ist  
das bringt kein Mensch heraus. Niemand auf Erden  
weiß über irgend ein verborgnes Ding  
die Wahrheit. Gibt's nicht welche in den Kerkern  
die sagen, daß ich eine Mörderin  
15 und daß Aegisth ein Meuchelmörder ist?  
Und wenn ich nachts euch wecke, redet ihr  
nicht jede etwas andres? Schreist nicht du,  
daß meine Augenlider angeschwollen  
und meine Leber krank ist, und daß alles  
20 nur von der kranken Leber kommt, und winselst  
nicht du ins andre Ohr, daß du Dämonen  
gesehen hast mit langen spitzen Schnäbeln,  
die mir das Blut aussaugen? zeigst du nicht  
die Spuren mir an meinem Fleisch, und folg' ich  
25 dir nicht und schlachte, schlachte, schlachte Opfer  
und Opfer? Zerrt ihr mich mit euren Reden  
und Gegenreden nicht zu Tod? Ich will nicht  
mehr hören: dies ist wahr und das ist Lüge.

Wenn einer etwas Angenehmes sagt,  
30 und wär' es meine Tochter, wär' es die da,  
will ich von meiner Seele alle Hüllen  
ablösen und das Fächeln sanfter Luft,  
von wo es kommen mag, einlassen, wie  
die Kranken tun, wenn sie der kühlen Luft  
35 am Teiche sitzend, abends ihre Beulen  
und all ihr Eiterndes der kühlen Luft  
preisgeben abends, und nichts andres denken  
als Linderung zu schaffen. So will ich  
einmal anfangen, selbst für mich zu sorgen.  
40 Laßt mich allein mit ihr.

(S. 78)

Ungeduldig weist sie mit dem Stock die Vertraute und die Schleppträgerin ins Haus.  
Diese verschwinden zögernd in der Tür. Auch die Fackeln verschwinden und nur aus  
dem Innern des Hauses fällt ein schwacher Schein durch den Flur auf den Hof und  
streift hie und da die Gestalten der beiden Frauen.

5 KLYTÄMNESTRA nach einer Pause  
Ich habe keine guten Nächte. Weißt du  
kein Mittel gegen Träume?

ELEKTRA näher rückend Träumst du, Mutter?

KLYTÄMNESTRA  
10 Hast du nicht andre Worte, mich zu trösten?  
Laß deine Zunge los. Ich träume, ja.  
Wer älter wird, der träumt. Allein es lässt sich  
vertreiben. Warum stehst du so im Dunkel?  
Man muß sich nur die Kräfte dienstbar machen,  
15 die irgendwo verstreut sind. Es gibt Bräuche.  
Es muss für alles richtige Bräuche geben.  
Wie man ein Wort und einen Satz ausspricht,  
daraufkommt vieles an. Auch auf die Stunde.  
Und ob man satt ist, oder nüchtern. Mancher  
20 kam um, weil er ins Bad gestiegen ist  
zur unrichtigen Stunde.

ELEKTRA Denkst du da  
an meinen Vater?

KLYTÄMNESTRA  
25 Darum bin ich so  
behängt mit Steinen. Denn es wohnt in jedem  
ganz sicher eine Kraft. Man muß nur wissen,  
wie man sie nützen kann. Wenn du nur wolltest,  
du könntest etwas sagen, das mir nützt.

Ich will nichts hören! Was aus euch herauskommt,  
ist nur der Atem des Aegisth.

Und wenn ich nachts euch wecke, redet ihr  
5 nicht jede etwas andres? Schreist nicht du,  
daß meine Augenlider angeschwollen  
und meine Leber krank ist? Und winselst  
nicht du ins andre Ohr, daß du Dämonen  
gesehen hast mit langen spitzen Schnäbeln,  
10 die mir das Blut aussaugen? zeigst du nicht  
die Spuren mir an meinem Fleisch, und folg' ich  
dir nicht und schlachte, schlachte, schlachte Opfer  
um Opfer? Zerrt ihr mich mit euren Reden  
und Gegenreden nicht zu Tod? Ich will nicht  
15 mehr hören: das ist wahr und das ist Lüge:  
Dumpf

Was die Wahrheit ist, das bringt  
kein Mensch heraus. Wenn sie  
zu mir redet,

20 immer schwer atmend, stöhnend

was mich zu hören freut,  
so will ich horchen, auf was sie redet.

Wenn einer etwas Angenehmes sagt,

heftig

25 und wär' es meine Tochter, wär' es die da,  
will ich von meiner Seele alle Hüllen  
abstreifen und das Fächeln sanfter Luft,  
von wo es kommen mag, einlassen, wie  
die Kranken tun, wenn sie der kühlen Luft,  
30 am Teiche sitzend, abends ihre Beulen  
und all ihr Eiterndes der kühlen Luft  
preisgeben abends ... und nichts andres denken,  
als Linderung zu schaffen.  
Laßt mich allein mit ihr!

35 Ungeduldig weist sie mit dem Stock die Vertraute und die Schleppträgerin ins Haus.  
Diese verschwinden zögernd in der Tür. Auch die Fackeln verschwinden und nur aus  
dem Innern des Hauses fällt ein schwacher Schein durch den Flur auf den Hof und  
streift hie und da die Gestalten der beiden Frauen.

KLYTÄMNESTRA kommt herab, leise  
Ich habe keine guten Nächte. Weißt du  
kein Mittel gegen Träume?

(S. 125)

ELEKTRA näher rückend  
Träumst du, Mutter?

KLYTÄMNESTRA  
Wer älter wird, der träumt. Allein, es läßt sich  
5 vertreiben. Es gibt Bräuche.  
Es muß für alles richtige Bräuche geben.

Darum bin ich so  
behängt mit Steinen, denn es wohnt in jedem  
ganz sicher eine Kraft. Man muß nur wissen,  
10 wie man sie nützen kann. Wenn du nur wolltest  
du könntest etwas sagen, was mir nützt.



30 ELEKTRA  
Ich, Mutter, ich?

KLYTÄMNESTRA  
Ja, du! denn du bist klug.  
In deinem Kopf ist alles stark. Du redest  
35 von alten Dingen so, wie wenn sie gestern  
geschehen wären. Aber ich bin morsch.  
Ich denke, aber alles türmt sich mir  
eins übers andre. Und ich tu' den Mund auf,

(S. 79)

da schreit Aegisth, und was er schreit, das ist mir  
verhaßt, aufbäumen will ich mich und stärker  
als seine Worte sein - und finde nichts.  
Ich finde nichts! ich weiß auf einmal nicht,  
5 ob er das heut gesagt hat, was vor Wut  
mich zittern macht, ob heute oder einmal  
vor langer Zeit; dann schwindelt's mich, ich weiß  
auf einmal nicht mehr, wer ich bin, und das ist  
das Grauen, das heißt mit lebendigem Leib  
10 ins Chaos sinken, und Aegisth! Aegisth  
verhöhnt mich, und ich finde nichts, ich finde  
die fürchterlichen Dinge nicht, vor denen  
er schweigen müßte und bleich wie ich selber  
ins Feuer starren. Aber du hast Worte.  
15 Du könntest vieles sagen, was mir nützt.  
Wenn auch ein Wort nichts weiter ist! Was ist denn  
ein Hauch! und doch kriecht zwischen Nacht und Tag,  
wenn ich mit offenen Augen lieg', ein Etwas  
hin über mich, es ist kein Wort, es ist  
kein Schmerz, es drückt mich nicht, es würgt mich nicht,  
es läßt mich liegen, wie ich bin, und da  
an meiner Seite liegt Aegisth und dort,  
dort ist der Vorhang: alles sieht mich an,  
als wär's von Ewigkeit zu Ewigkeit:  
25 nichts ist es, nicht einmal ein Alp, und dennoch  
es ist so fürchterlich, dass meine Seele  
sich wünscht, erhängt zu sein, und jedes Glied  
an mir lechzt nach dem Tod, und dabei leb' ich  
und bin nicht einmal krank: du siehst mich doch:  
30 seh' ich wie eine Kranke? Kann man denn  
vergehen, lebend, wie ein faules Aas?  
kann man zerfallen, wenn man gar nicht krank ist?  
zerfallen wachen Sinnes, wie ein Kleid,  
zerfressen von den Motten? Und dann schlaf ich  
35 und träume, träume! daß mir in den Knochen  
das Mark sich löst, und taumle wieder auf,  
und nicht der zehnte Teil der Wasseruhr  
ist abgelaufen, und was unter'm Vorhang  
hereingrinst, ist noch nicht der fahle Morgen,  
40 nein, immer noch die Fackel vor der Tür,  
die gräßlich zuckt wie ein Lebendiges

(S. 80)

und meinen Schlaf belauert.  
Ich weiß nicht, wer die sind, die mir das antun,  
und ob sie droben oder drunten wo  
zu Hause sind - wenn ich dich stehen sehe,  
5 wie jetzt, so mein' ich, du mußt mit im Spiel sein.  
Allein wer bist denn du? Du weißt nicht einmal  
ein Wort zu reden, wenn man auf dich hört.  
Wem könnt' es so viel nützen oder schaden,  
ob du lebst oder nicht? Warum siehst du  
10 so starr auf mich? Ich will nicht, daß du mich  
so ansiehst. Aber diese Träume müssen  
ein Ende haben. Wer sie immer schickt:  
ein jeder Dämon läßt von uns, sobald  
das rechte Blut geflossen ist.

15 ELEKTRA Ein jeder!

KLYTÄMNESTRA  
Und müßt' ich jedes Tier, das kriecht und fliegt,  
zur Ader lassen und im Dampf des Bluts

ELEKTRA  
Ich, Mutter, ich?

KLYTÄMNESTRA *ausbrechend*  
15 Ja, du! denn du bist klug.  
In deinem Kopf ist alles stark.

Du könntest vieles sagen, was mir nützt.  
Wenn auch ein Wort nichts weiter ist! Was ist denn  
ein Hauch? und doch kriecht zwischen Tag und Nacht,  
20 wenn ich mit offenen Augen lieg', ein Etwas  
hin über mich. Es ist kein Wort, es ist  
kein Schmerz, es drückt mich nicht, es 0würgt mich nicht,  
nichts ist es, nicht einmal ein Alp, und dennoch,  
es ist so fürchterlich, daß meine Seele  
25 sich wünscht, erhängt zu sein, und jedes Glied  
in mir schreit nach dem Tod, und dabei leb' ich  
und bin nicht einmal krank: du siehst mich doch:  
seh' ich wie eine Kranke? Kann man denn  
vergehn, lebend, wie ein faules Aas?  
30 Kann man zerfallen, wenn man gar nicht krank ist?  
zerfallen wachen Sinnes, wie ein Kleid,  
zerfressen von den Motten? Und dann schlaf ich  
und träume, träume, daß sich mir das Mark  
in den Knochen löst, und taumle wieder auf,  
35 und nicht der zehnte Teil der Wasseruhr  
ist abgelaufen, und was unterm Vorhang  
hereingrinst, ist noch nicht der fahle Morgen,  
nein, immer noch die Fackel vor der Tür,  
die gräßlich zuckt, wie ein Lebendiges

(S. 126)

und meinen Schlaf belauert.

Diese Träume müssen  
ein Ende haben. Wer sie immer schickt,  
ein jeder Dämon läßt von uns, sobald  
5 das rechte Blut geflossen ist.

ELEKTRA  
Ein jeder!

KLYTÄMNESTRA *wild*  
Und müßt' ich jedes Tier, das kriecht und fliegt,  
10 zur Ader lassen und im Dampf des Blutes

aufsteh'n und schlafen gehen wie die Völker  
20 der letzten Thule in blutrotem Nebel:  
ich will nicht länger träumen.

ELEKTRA Wenn das rechte  
Blutopfer unter'm Beile fällt, dann träumst du  
nicht länger.

25 KLYTÄMNESTRA näher zu ihr tretend  
Also wüßtest du, mit welchem  
geweihten Tier –

ELEKTRA Mit einem ungeweihten!

KLYTÄMNESTRA  
30 Das drin gebunden liegt?

ELEKTRA Nein! es läuft frei.

KLYTÄMNESTRA begierig  
Und was für Bräuche?

ELEKTRA Wunderbare Bräuche,  
35 und sehr genau zu üben.

KLYTÄMNESTRA Rede doch!

ELEKTRA  
Kannst du mich nicht erraten?

KLYTÄMNESTRA Nein, drum frag' ich.

Den Namen sag des Opfertiers.

5 ELEKTRA Ein Weib.

KLYTÄMNESTRA gierig  
Von meinen Dienerinnen eine? sag!  
ein Kind? ein jungfräuliches Weib? ein Weib,  
das schon erkannt vom Manne?

10 ELEKTRA Ja! erkannt!  
das ist's!

KLYTÄMNESTRA  
Und wie das Opfer? welche Stunde,  
und wo?

15 ELEKTRA  
An jedem Ort, zu jeder Stunde  
des Tages und der Nacht.

KLYTÄMNESTRA Die Bräuche sag!  
Wie brächt' ich's dar? ich selber muß –

20 ELEKTRA Nein. Diesmal  
gehst du nicht auf die Jagd mit Netz und Beil.

KLYTÄMNESTRA  
Wer denn? wer bringt es dar?

ELEKTRA Ein Mann.

aufsteh'n und schlafen gehn wie die Völker  
des letzten Thule im blutroten Nebel:  
ich will nicht länger träumen.

ELEKTRA  
15 Wenn das rechte  
Blutopfer unterm Beile fällt, dann träumst du  
nicht länger!

KLYTÄMNESTRA sehr hastig  
Also wüßtest du mit welchem  
20 geweihten Tier? –

ELEKTRA geheimnisvoll lächelnd  
Mit einem ungeweihten !

KLYTÄMNESTRA  
Das drin gebunden liegt?

25 ELEKTRA  
Nein! es läuft frei.

KLYTÄMNESTRA begierig  
Und was für Bräuche?

ELEKTRA  
30 Wunderbare Bräuche,  
und sehr genau zu üben.

(S. 81) KLYTÄMNESTRA heftig,  
Rede doch!

ELEKTRA  
35 Kannst du mich nicht erraten?

KLYTÄMNESTRA  
Nein, darum frag' ich.  
Elektra gleichsam feierlich beschwörend

Den Namen sag' des Opfertiers!

5 ELEKTRA  
Ein Weib.

KLYTÄMNESTRA hastig  
Von meinen Dienerinnen eine? sag!  
ein Kind? ein jungfräuliches Weib? ein Weib,  
10 das schon erkannt vom Manne?

ELEKTRA ruhig  
Ja! erkannt!  
das ist's!

KLYTÄMNESTRA dringend  
15 Und wie das Opfer? und welche Stunde?  
und wo?

ELEKTRA ruhig  
An jedem Ort, zu jeder Stunde  
des Tags und der Nacht.

20 KLYTÄMNESTRA  
Die Bräuche sag!  
Wie brächt' ich's dar? ich selber muß –

ELEKTRA  
Nein. Diesmal  
25 gehst du nicht auf die Jagd mit Netz und mit Beil.

KLYTÄMNESTRA  
Wer denn? wer brächt' es dar?

ELEKTRA  
Ein Mann.

(S. 127)

25 KLYTÄMNESTRA Aegisth?

ELEKTRA *lacht*  
Ich sagte doch: ein Mann!

KLYTÄMNESTRA Wer? gib mir Antwort.  
Vom Hause jemand? oder muß ein Fremder  
30 herbei?

ELEKTRA *zu Boden stierend, wie abwesend*  
Ja, ja, ein Fremder. Aber freilich  
ist er vom Haus.

KLYTÄMNESTRA  
Gib mir nicht Rätsel auf.  
Elektra, hör mich an. Ich freue mich,  
daß ich dich heut einmal nicht störrisch finde.  
5 Wenn Eltern hart sind, ist es stets das Kind,  
das sie zur Härte zwingt. Kein strenges Wort  
ist ganz unwiderruflich, und die Mutter,  
wenn sie schlecht schläft, denkt lieber sich das Kind  
im Ehebett als an der Kette liegen.

10 ELEKTRA *vor sich*  
Da geht's dem Kinde umgekehrt: das dächte  
die Mutter lieber tot als in dem Bette.

KLYTÄMNESTRA  
Was murmelst du? Ich sage, daß kein Ding  
15 unwiderruflich ist. Geht denn nicht alles  
vor unsern Augen über und verwandelt  
sich wie ein Nebel? Und wir selber, wir!  
und unsre Taten! Taten! Wir und Taten!  
Was das für Worte sind. Bin ich denn noch,  
20 die es getan? Und wenn! getan, getan!  
Getan! was wirfst du mir da für ein Wort  
in meine Zähne! Da stand er, von dem  
du immer redest, da stand er und da  
stand ich und dort Aegisth und aus den Augen  
die Blicke trafen sich: da war es doch  
noch nicht geschehn! und dann veränderte  
sich deines Vaters Blick im Sterben so  
langsam und gräßlich, aber immer noch  
in meinem hängend - und da war's geschehn:  
dazwischen ist kein Raum! Erst war's vorher,  
dann war's vorbei - dazwischen hab' ich nichts  
getan.

ELEKTRA  
Nein, die dazwischen liegt, die Arbeit,  
die tat das Beil allein.

KLYTÄMNESTRA  
Wie du die Worte hineinbringst

ELEKTRA Nicht so tüchtig, noch so flink  
wie du Axthieb auf Axthieb.

KLYTÄMNESTRA Davon will ich  
nichts hören. Schweig. Wenn mir dein Vater heute  
entgegenkäme - so wie ich mit dir  
da rede, könnt' ich mit ihm reden. Zwar  
5 kann sein, mich schauderte, doch kann auch sein,  
ich könnte zärtlich zu ihm sein und weinen,  
wie wenn zwei alte Freunde sich begegnen.

ELEKTRA *vor sich*  
Gräßlich, sie redet von dem Mord als wär's  
10 ein Zank vor'm Nachtmahl.

KLYTÄMNESTRA Sag du deiner Schwester,  
sie soll nicht so wie ein verschreckter Hund

30 KLYTÄMNESTRA  
Aegisth?

ELEKTRA *lacht*  
Ich sagte doch: ein Mann!

KLYTÄMNESTRA  
35 Wer? gib mir Antwort.  
Vom Hause jemand? oder muß ein Fremder  
herbei?

ELEKTRA *zu Boden stierend, wie abwesend*  
Ja, ja, ein Fremder. Aber freilich  
ist er vom Haus.

KLYTÄMNESTRA  
5 Gib mir nicht Rätsel auf.  
Elektra, hör' mich an. Ich freue mich,  
daß ich dich heut einmal nicht störrisch finde.

(S. 128)

(S. 82)

(S. 83)

vor mir ins Dunkel flüchten. Heiß sie, freundlich  
wie sich's geziemt, mich grüßen, und gelassen  
15 mir Rede stehn. Dann weiss ich wahrlich nicht,  
was mich verhindern könnte, dich und sie  
vor Winter zu vermählen.

ELEKTRA Und der Bruder?  
Läßt du den Bruder nicht nach Hause, Mutter?

20 KLYTÄMNESTRA  
Von ihm zu reden hab' ich dir verboten.

ELEKTRA  
So hast du Furcht vor ihm?

KLYTÄMNESTRA Wer sagt das?

25 ELEKTRA Mutter,  
du zitterst ja!

KLYTÄMNESTRA  
Wer fürchtet sich  
vor einem Schwachsinnigen.

30 ELEKTRA Wie?

KLYTÄMNESTRA Es heißt,  
er stammelt, liegt im Hofe bei den Hunden  
und weiß nicht Mensch und Tier zu unterscheiden.

ELEKTRA  
35 Das Kind war ganz gesund.

KLYTÄMNESTRA Es heißt, sie gaben  
ihm eine schlechte Wohnung und die Tiere  
des Hofes zur Gesellschaft.

ELEKTRA Ah!

5 KLYTÄMNESTRA mit gesenkten Augenlidern  
Ich schickte  
viel Gold und wieder Gold, sie sollten ihn  
gut halten, als ein Königskind.

ELEKTRA Du lügst!  
10 Du schicktest Gold, damit sie ihn erwürgen.

KLYTÄMNESTRA  
Wer sagt dir das?

ELEKTRA Ich seh's in deinen Augen.  
Allein an deinem Zittern seh' ich auch,  
15 daß er noch lebt. Daß du bei Tag und Nacht  
an nichts denkst als an ihn. Daß dir das Herz  
verdorrt vor Grauen, weil du weißt: er kommt.

KLYTÄMNESTRA  
Lüg nicht. Was kümmert mich, wer außer Haus ist.  
20 Ich lebe hier und bin die Herrin. Diener  
hab ich genug, die Tore zu bewachen,  
und wenn ich will, laß ich bei Tag und Nacht  
vor meiner Kammer drei Bewaffnete  
mit offenen Augen sitzen. Was du redest,  
25 das hör' ich nicht einmal. Ich weiß auch nicht,  
wer dieser ist, von dem du redest. Sehen

ELEKTRA leise  
Läßt du den Bruder nicht nach Hause, Mutter?

10 KLYTÄMNESTRA  
Von ihm zu reden hab' ich dir verboten.

ELEKTRA  
So hast du Furcht vor ihm?

KLYTÄMNESTRA  
15 Wer sagt das?

ELEKTRA  
Mutter,  
du zitterst ja!

KLYTÄMNESTRA  
20 Wer fürchtet sich  
vor einem Schwachsinnigen.

ELEKTRA  
Wie?

KLYTÄMNESTRA  
25 Es heißt,  
er stammelt, liegt im Hof bei den Hunden  
und weiß nicht Mensch und Tier zu unterscheiden.

ELEKTRA  
Das Kind war ganz gesund.

(S. 84) 30 KLYTÄMNESTRA  
Es heißt, sie gaben  
ihm schlechte Wohnung und Tiere  
des Hofes zur Gesellschaft.

ELEKTRA  
35 Ah!

KLYTÄMNESTRA mit gesenkten Augenlidern  
Ich schickte  
viel Gold und wieder Gold, sie sollten ihn  
gut halten wie ein Königskind.

5 ELEKTRA  
Du lügst!  
Du schicktest Gold, damit sie ihn erwürgen.

KLYTÄMNESTRA  
Wer sagt dir das?

10 ELEKTRA  
Ich seh's an deinen Augen.  
Allein an deinem Zittern seh' ich auch,  
daß er noch lebt. Daß du bei Tag und Nacht  
an nichts denkst als an ihn. Daß dir das Herz  
15 verdorrt vor Grauen, weil du weißt: er kommt.

KLYTÄMNESTRA  
Was kümmert mich, wer außer Haus ist.  
Ich lebe hier und bin die Herrin. Diener  
hab' ich genug, die Tore zu bewachen,  
20 und wenn ich will, laß ich bei Tag und Nacht  
vor meiner Kammer drei Bewaffnete  
mit offenen Augen sitzen.  
Und aus dir  
bring' ich so oder so das rechte Wort

(S. 129)



werd' ich ihn nie: was kümmert's mich, zu wissen,  
 ob er am Leben oder nicht. Ganz einfach,  
 ich bin es satt; von ihm zu träumen. Träume  
 30 sind ungesund, sie zehren an den Kräften,  
 und ich will leben und die Herrin sein.  
 Ich will nicht solche Anwandlungen haben,  
 mich herzustellen wie ein Hökerweib  
 und dir von meinen Nächten zu erzählen.  
 35 Ich bin so gut wie krank, und Kranke schwatzen  
 von ihrem Übel, das ist alles. Aber  
 ich will nicht länger krank sein. Und aus dir

Sie hebt den Stock drohend gegen Elektra

(S. 85)

bring' ich so oder so das rechte Wort  
 schon an den Tag. Du hast dich schon verraten,  
 daß du das rechte Opfer weißt und auch  
 die Bräuche, die mir nützen. Sagst du's nicht  
 5 im Freien, wirst du's an der Kette sagen.  
 Sagst du's nicht satt, so sagst du's hungernd. Träume  
 sind etwas, das man los wird. Wer dran leidet  
 und nicht das Mittel findet sich zu heilen  
 ist nur ein Narr. Ich finde mir heraus  
 10 was bluten muß, damit ich wieder schlafe.

ELEKTRA mit einem Sprung aus dem Dunkel auf sie zu, immer  
 näher an ihr, immer furchtbarer wachsend

Was bluten muß? Dein eigenes Genick,  
 wenn dich der Jäger abgefangen hat!  
 15 Er fängt dich ab: doch nur im Lauf! Wer schlachtet  
 ein Opfertier im Schlaf! Er jagt dich auf,  
 er treibt dich durch das Haus! willst du nach rechts  
 da steht das Bett! nach links, da schäumt das Bad  
 wie Blut! das Dunkel und die Fackeln werfen  
 20 schwarzrote Todesnetze über dich -

Klytämnestra von sprachlosem Grauen geschüttelt will ins Haus. Elektra zerrt sie am  
 Gewand nach vorn. Klytämnestra weicht gegen die Mauer zurück. Ihre Augen sind  
 weit aufgerissen, der Stock entfällt ihren zitternden Händen.

Du möchtest schreien, doch die Luft erwürgt  
 25 den ungeborenen Schrei und läßt ihn lautlos  
 zu Boden fallen, wie von Sinnen hältst du  
 den Nacken hin, fühlst schon die Schärfe zucken  
 bis in den Sitz des Lebens, doch er hält  
 den Schlag zurück: die Bräuche sind noch nicht erfüllt.  
 30 Er führt dich an den Flechten deiner Haare  
 und alles schweigt, du hörst dein eignes Herz  
 an deine Rippen schlagen: diese Zeit  
 - sie dehnt sich vor dir wie ein finstrier Schlund  
 von Jahren - diese Zeit ist dir gegeben  
 35 zu ahnen, wie es Scheiternden zumute ist,  
 wenn ihr vergebliches Geschrei die Schwärze  
 der Wolken und des Todes zerfrißt, die Zeit  
 ist dir gegeben, alle zu beneiden,  
 die angeschmiedet sind an Kerkermauern  
 40 die auf dem Grund von Brunnen nach dem Tod  
 als wie nach der Erlösung schrei'n - denn du,

25 schon an den Tag. Du hast dich schon verraten,  
 daß du das rechte Opfer weißt und auch  
 die Bräuche, die mir nützen. Sagst du's nicht  
 im Freien, wirst du's an der Kette sagen.  
 Sagst du's nicht satt, so sagst du's hungernd. Träume  
 30 sind etwas, das man los wird. Wer dran leidet  
 und nicht das Mittel findet, sich zu heilen,  
 ist nur ein Narr. Ich finde mir heraus,  
 wer bluten muß, damit ich wieder schlafe.

ELEKTRA mit einem Sprung aus dem Dunkel auf Klytämnestra  
 35 zu, immer näher an ihr, immer furchtbarer anwachsend

Was bluten muß? Dein eigenes Genick,  
 wenn dich der Jäger abgefangen hat!  
 ich hör' ihn durch die Zimmer gehn, ich hör' ihn  
 den Vorhang von dem Bette heben: wer schlachtet

(S. 130)

ein Opfertier im Schlaf? Er jagt dich auf,  
 schreiend entfliehst du, aber er, er ist hinterdrein:  
 er treibt dich durch das Haus! Willst du nach rechts,  
 da steht das Bett! Nach links, da schäumt das Bad  
 5 wie Blut! Das Dunkel und die Fackeln werfen  
 schwarzrote Todesnetze über dich -

Klytämnestra, von sprachlosem Grauen geschüttelt, will ins Haus. Elektra zerrt sie am  
 Gewand nach vorn. Klytämnestra weicht gegen die Mauer zurück. Ihre Augen sind  
 weit aufgerissen, der Stock entfällt ihren zitternden Händen.

10 Hinab die Treppen durch Gewölbe hin,  
 Gewölbe und Gewölbe geht die Jagd -  
 Und ich! Ich! ich, die ihn dir geschickt,  
 ich bin wie ein Hund an deiner Ferse,  
 willst du in eine Höhle, spring' ich dich  
 15 von seitwärts an, so treiben wir dich fort -  
 bis eine Mauer alles sperrt und dort  
 im tiefsten Dunkel, doch ich seh' ihn wohl,  
 ein Schatten und doch Glieder und das Weiße  
 von einem Auge doch, da sitzt der Vater:  
 20 er achtet's nicht und doch muß es geschehn:  
 zu seinen Füßen drücken wir dich hin -  
 Du möchtest schreien, doch die Luft erwürgt  
 den ungeborenen Schrei und läßt ihn lautlos  
 zu Boden fallen. Wie von Sinnen hältst du  
 25 den Nacken hin, fühlst schon die Schärfe zucken  
 bis an den Sitz des Lebens, doch er hält  
 den Schlag zurück: die Bräuche sind noch nicht erfüllt.  
 Alles schweigt, du hörst dein eignes Herz  
 an deinen Rippen schlagen: Diese Zeit  
 30 - sie dehnt sich vor dir wie ein finstrier Schlund  
 von Jahren. - Diese Zeit ist dir gegeben  
 zu ahnen, wie es Scheiternden zumute ist,  
 wenn ihr vergebliches Geschrei die Schwärze  
 der Wolken und des Todes zerfrißt, diese Zeit  
 35 ist dir gegeben, alle zu beneiden,  
 die angeschmiedet sind an Kerkermauern,  
 die auf dem Grund von Brunnen nach dem Tod  
 als wie nach Erlösung schrei'n - denn du,  
 du liegst in deinem Selbst so eingekerkert,

du liegst in deinem Selbst so eingekerkert,  
als wär's der glühende Bauch von einem Tier  
von Erz - und so wie jetzt kannst du nicht schreien!  
Und ich steh' neben dir: du kannst den Blick  
5 nicht von mir wenden, innen krampft es dich,  
daß du von meinem schweigenden Gesicht  
ein Wort ablesen willst, du rollst die Augen,  
willst irgend etwas denken, willst die Götter  
heruntergrinsen aus dem Nachtgewölk:  
10 die Götter sind beim Nachtmahl! so wie damals,  
als du den Vater würgtest, sitzen sie  
beim Nachtmahl und sind taub für jedes Röcheln!  
Nur ein halbtoller Gott, das Lachen, taumelt  
zur Tür herein: er glaubt, du triebest Scherze  
15 zur Schäferstunde mit Aegisth, allein  
sogleich bemerkt er seinen Irrtum, lacht  
lautgellend auf und ist im Nu davon.

Da hast auch du genug. Die Galle träufelt  
dir bitter auf das Herz, verendend willst du  
20 dich auf ein Wort besinnen, irgend eines  
noch von dir geben, nur ein Wort, anstatt  
der blut'gen Träne, die dem Tier sogar  
im Sterben nicht versagt ist: da steh' ich  
vor dir, und nun liest du mit starrem Aug'  
25 das ungeheure Wort, das mir in mein  
Gesicht geschrieben ist: denn mein Gesicht  
ist aus des Vaters und aus deinen Zügen  
gemischt, und da hab' ich mit meinem stummen  
Dastehn dein letztes Wort zunicht' gemacht,  
30 erhängt ist dir die Seele in der selbst-  
gedrehten Schlinge, sausend fällt das Beil,  
und ich steh' da und seh' dich endlich sterben!  
Dann träumst du nimmermehr, dann brauche ich  
nicht mehr zu träumen, und wer dann noch lebt,  
35 der jauchzt und kann sich seines Lebens freuen!

Sie stehen einander, Elektra in wildester Trunkenheit, Klytämnestra gräßlich atmend  
vor Angst, Aug' in Aug. In diesem Augenblick erhellt sich der Hausflur und die  
Vertraute kommt herausgelaufen. Sie flüstert Klytämnestra etwas ins Ohr. Diese scheint  
erst nicht recht zu verstehn. Allmählich kommt sie zu sich. Sie winkt: Lichter! Es  
40 treten Dienerinnen mit Fackeln heraus, stellen sich hinter Klytämnestra. Sie winkt:  
Mehr Lichter! Es kommen mehr heraus, stellen sich hinter sie, so daß der Hof voll  
von Licht wird und rotgelber Schein an den Mauern flutet. Nun verändern sich die

(S. 87)

Züge der Klytämnestra allmählich und die Spannung des Grauens weicht einem bösen  
Triumph. Sie läßt sich die Botschaft abermals zuflüstern und verliert dabei Elektra  
keinen Augenblick aus dem Auge. Ganz bis an den Hals sich sättigend mit einer wilden  
Freude, streckt sie die beiden Hände drohend gegen Elektra. Dann hebt ihr die  
5 Vertraute den Stock auf und, auf beide sich stützend, eilig, gierig, an den Stufen ihr  
Gewand aufraffend, läuft sie ins Haus. Die Dienerinnen mit den Lichtern, wie gejagt,  
hinter ihr drein.

ELEKTRA während dessen  
Was sagen sie ihr denn? sie freut sich ja!  
10 Mein Kopf! Mir fällt nichts ein. Worüber freut sich  
das Weib?

CHRYSOTHEMIS kommt, laufend, zur Hoftür herein, laut heulend wie ein  
verwundetes Tier.

ELEKTRA  
15 Chrysothemis! Schnell, schnell, ich brauche  
Aushilfe. Sag' mir etwas auf der Welt,  
worüber man sich freuen kann!

CHRYSOTHEMIS schreiend  
Orest ist tot!  
Orest!

(S. 86) 40 als wär's der glühnde Bauch von einem Tier  
von Erz - und so wie jetzt kannst du nicht schreien!

(S. 131)

Da steh' ich  
vor dir, und nun liest du mit starrem Aug'  
das ungeheure Wort, das mir in mein  
Gesicht geschrieben ist:

5 Erhängt ist dir die Seele in der selbst-  
gedrehten Schlinge, sausend fällt das Beil,  
und ich steh' da und seh' dich endlich sterben!  
Dann träumst du nicht mehr, dann brauche ich  
nicht mehr zu träumen, und wer dann noch lebt,  
10 der jauchzt und kann sich seines Lebens freuen!

Sie stehn einander, Elektra in wilder Trunkenheit,  
Klytämnestra gräßlich atmend vor  
Angst, Aug' in Aug'. In diesem Augenblick erhellt  
sich der Hausflur. Die Vertraute  
kommt hergelaufen. Sie flüstert Klytämnestra etwas  
ins Ohr. Diese scheint erst nicht  
recht zu verstehn. Allmählich kommt sie zu sich.  
Sie winkt: »Lichter!« Es laufen  
15 Dienerinnen mit Fackeln heraus und stellen sich  
hinter Klytämnestra. Klytämnestra  
winkt: »Mehr Lichter!« Es kommen immer mehr  
Dienerinnen heraus, stellen sich hinter  
Klytämnestra, so daß der Hof voll von Licht wird  
und rotgelber Schein um die Mauern  
flutet. Nun verändern sich ihre Züge allmählich und  
die Spannung weicht einem bösen  
Triumph. Sie läßt sich die Botschaft abermals  
zuflüstern und verliert dabei Elektra  
20 keinen Augenblick aus dem Auge. Ganz bis an den  
Hals sich sättigend mit wilder  
Freude, streckt sie die beiden Hände drohend gegen  
Elektra. Dann hebt ihr die  
Vertraute den Stock auf und, auf beide sich  
stützend, eilig, gierig, an den Stufen ihr  
Gewand aufraffend, läuft sie ins Haus. Die  
Dienerinnen mit den Lichtern, wie gejagt,  
hinter ihr drein.

20 ELEKTRA winkt ihr ab, wie von Sinnen  
Sei still!

CHRYSTHEMIS dacht bei ihr  
Orest ist tot!

ELEKTRA bewegt die Lippen.

25 CHRYSTHEMIS  
Ich kam hinaus, da wußten sie's schon! Alle  
standen herum und alle wußten's schon,  
nur wir nicht.

ELEKTRA Niemand weiß es.

30 CHRYSTHEMIS Alle wissen's!

ELEKTRA  
Niemand kann's wissen: denn es ist nicht wahr.

CHRYSTHEMIS wirft sich auf den Boden.

ELEKTRA reißt sie empor  
35 Es ist nicht wahr! ich sag' dir doch! ich sag' dir,  
es ist nicht wahr!

CHRYSTHEMIS  
Die Fremden standen an der Wand, die Fremden,  
die hergeschickt sind, es zu melden: zwei,  
ein Alter und ein junger. Allen hatten  
5 sie's schon erzählt, im Kreise standen alle  
um sie herum und alle wußten's schon.

ELEKTRA  
Es ist nicht wahr.

CHRYSTHEMIS Nur uns erzählt man's nicht!  
10 An uns denkt niemand. Tot! Elektra, tot!

EIN JUNGER DIENER kommt eilig aus dem Haus, stolpert über  
die vor der Schwelle Liegenden hinweg

Platz da! wer lüngert so vor einer Tür?

25 ELEKTRA  
Was sagen sie ihr denn? sie freut sich ja!  
Mein Kopf! Mir fällt nichts ein. Worüber freut sich  
das Weib?

CHRYSTHEMIS kommt, laufend, zur Hoftür herein, laut heulend wie ein  
30 verwundetes Tier.

CHRYSTHEMIS schreiend  
Orest!  
Orest ist tot!

ELEKTRA winkt ihr ab, wie von Sinnen  
35 Sei still!

CHRYSTHEMIS  
Orest ist tot!

Elektra bewegt die Lippen.

Ich kam hinaus, da wussten sie's schon! Alle  
40 standen herum und alle wußten es schon,  
nur wir nicht.

(S. 132)

ELEKTRA dumpf  
Niemand weiß es.

CHRYSTHEMIS  
Alle wissen's!

5 ELEKTRA  
Niemand kann's wissen: denn es ist nicht wahr.

CHRYSTHEMIS wirft sich verzweifelt auf den Boden.

(S. 88) ELEKTRA Chrysothemis emporreißend  
Es ist nicht wahr! Es ist nicht wahr! ich sag' dir doch,  
10 es ist nicht wahr!

CHRYSTHEMIS  
Die Fremden standen an der Wand, die Fremden,  
die hergeschickt sind, es zu melden: zwei,  
ein Alter und ein Junger. Allen hatten  
15 sie's schon erzählt, im Kreise standen alle  
um sie herum und alle

mit Anstrengung

alle wußten es schon.

ELEKTRA mit höchster Kraft  
20 Es ist nicht wahr!

CHRYSTHEMIS  
An uns denkt niemand. Tot! Elektra, tot!  
Gestorben in der Fremde! Tot!  
Gestorben dort in fremdem Land,  
25 Von seinen Pferden erschlagen und geschleift.  
Sie sinkt vor der Schwelle des Hauses an Elektras Seite in wilder  
Verzweiflung hin.

EIN JUNGER DIENER kommt eilig aus dem Haus, stolpert über die vor der Schwelle  
Liegenden hinweg

Ah, konnt' mir's denken! Heda, Stallung! he!

15 DER KOCH kommt rechts aus einer Tür  
Was gib't's?

DER DIENER

Nach einem Stallknecht schrei' ich mir  
die Lunge aus, und wer aus seinem Loch kriecht,

20 das ist der Koch.

EIN ALTER DIENER finsternen Gesichts, zeigt sich an der Hoftür  
Was soll's im Stall?

DER JUNGE Gesattelt

soll werden, und so rasch als möglich! hörst du?

25 ein Gaul, ein Maultier, oder meinetwegen  
auch eine Kuh, nur rasch!

DER ALTE Für wen?

DER JUNGE Für den,  
der dir's befiehlt. Da glotzt er! Rasch, für mich!

30 Sofort! für mich! Trab, trab! Weil ich hinaus muß  
aufs Feld, den Herren holen, weil ich ihm  
Botschaft zu bringen habe, große Botschaft,  
wichtig genug, um eine eurer Mähren  
zutod zu reiten.

35 DER ALTE verschwindet.

Platz da! Wer lungert so vor einer Tür?  
30 Ah! konnt' mir's denken! Heda, Stallung! he!

EIN ALTER DIENER finsternen Gesichts, zeigt sich an der Hoftür  
Was soll's im Stall?

JUNGER DIENER

Gesattelt

35 soll werden, und so rasch als möglich! hörst du?  
ein Gaul, ein Maultier oder meinetwegen  
auch eine Kuh, nur rasch!

(S. 133)

ALTER DIENER  
Für wen?

JUNGER DIENER

Für den,

5 der dir's befiehlt. Da glotzt er! Rasch, für mich!  
Sofort! für mich! Trab, trab! Weil ich hinaus muß  
aufs Feld, den Herren holen, weil ich ihm  
Botschaft zu bringen habe, große Botschaft,  
wichtig genug, um eine eurer Mähren  
10 zu Tod im Abgehen zu reiten –

auch der alte Diener verschwindet.

DER KOCH Was für Botschaft? rede  
ein Wort!

(S. 89)

DER JUNGE

Mit einem Wort, mein guter Koch,  
wär' dir wahrscheinlich nicht gedient. Auch könnte  
man schwerlich, was ich weiß und an den Herren

5 zu melden hab', so kurzweg in ein Wort  
zusammenfassen: laß es dir genügen,  
wenn man dir sagt, daß eine Botschaft ist  
von höchster Wichtigkeit soeben hier  
im Hause eingetroffen, eine Botschaft,  
10 - wie lange solch ein alter Knochen braucht  
um aufzusatteln! - die, als treuen Diener  
der Herrschaft, dich zu freuen hat: ob du  
sie kennst, ob nicht, ganz gleich, sie hat dich zu  
erfreuen.

15 In den Hof brüllend

Eine Peitsche, Schuft! was, meinst du,  
ich werd' ihn ohne Peitsche reiten? Du,  
du läßt mich warten und nicht ich den Gaul!

Zum Koch, schon auf dem Sprunge abzugehen

20 Und kurz und gut: der junge Bursch' Orest,  
der Sohn vom Haus, der immer außer Haus war  
und drum so gut wie tot: kurz dieser, der  
schon eh' und immer sozusagen tot war,  
der ist nun sozusagen wirklich tot!

25 Springt ab.

DER KOCH gegen Elektra und Chrysothemis hin, die aneinandergedrückt  
daliegen, wie ein Leib, den das Schluchzen der Chrysothemis schüttelt und über den  
sich das totenbleiche schweigende Gesicht der Elektra hebt.



Eh! jetzt hab' ich's heraus! Die Hunde heulen  
30 beim Vollmond, und ihr heult, weil jetzt für euch  
auf immer Neumond ist. Die Hunde jagt man,  
wenn sie die Hausruh' stören. Gebt ihr acht,  
sonst geht's euch ebenso.

Geht wieder hinein.

35 CHRYSOTHEMIS halbaufgerichtet  
Gestorben in der Fremde! tot! begraben  
dort in dem fremden Land. Von seinen Pferden  
erschlagen und geschleift! Ach, sein Gesicht  
unkennlich, sagen sie. Wir haben's nie  
40 gesehen, sein Gesicht! Wenn wir ihn denken,

(S. 90)

so denken wir ein Kind. Und er war groß.  
Ob er vor seinem Sterben nicht nach uns  
verlangte! Ich hab' sie nicht fragen können:  
es standen alle ringsherum. Elektra,  
5 wir müssen hin und mit den Männern sprechen.

ELEKTRA vor sich  
Nun muß es hier von uns geschehn.

ELEKTRA vor sich hin, leise und sehr energisch  
Nun muß es hier von uns geschehn.

CHRYSOTHEMIS Elektra,  
wir wollen hingehn: es sind zwei, ein Alter  
10 und ein viel Jüngerer, wenn sie erfahren,  
daß wir die Schwestern sind, die armen Schwestern,  
so sagen sie uns alles.

ELEKTRA Was frommt noch  
zu wissen? daß er tot ist, wissen wir.

15 CHRYSOTHEMIS  
Daß sie uns nichts, nicht einmal eine Locke,  
nicht eine kleine Locke mitgebracht!  
Wie wenn wir gar nicht auf der Welt mehr wären,  
wir beiden Mädchen.

20 ELEKTRA Darum müssen wir  
jetzt zeigen, daß wir's sind.

CHRYSOTHEMIS Elektra?

ELEKTRA Wir!  
Wir beide müssen's tun.

CHRYSOTHEMIS verwundert fragend  
15 Elektra?

ELEKTRA alles in fliegender Hast  
Wir!  
Wir beide müssen's tun.

25 CHRYSOTHEMIS Elektra, was?

ELEKTRA  
Am besten heut', am besten diese Nacht.

CHRYSOTHEMIS  
20 Was, Elektra?

ELEKTRA leise  
Am besten heut', am besten diese Nacht.

CHRYSOTHEMIS  
Was, Schwester?

CHRYSOTHEMIS  
Was, Schwester?

30 ELEKTRA Was? Das Werk, das nun auf uns  
gefallen ist, weil er nicht kommen kann  
und ungetan es ja nicht bleiben darf.

25 ELEKTRA  
Was? Das Werk, das nun auf uns  
gefallen ist,

sehr schmerzlich

weil er nicht kommen kann.

CHRYSOTHEMIS  
Was für ein Werk?

(S. 91)

ELEKTRA Nun müssen du und ich  
hingehen und das Weib und ihren Mann  
erschlagen.

30 CHRYSOTHEMIS angstvoll steigend  
Was für ein Werk?

ELEKTRA  
Nun müssen du und ich  
hingehn und das Weib und ihren Mann  
35 erschlagen.

CHRYSOTHEMIS

CHRYSOTHEMIS leise schaudernd

5 Schwester, sprichst du von der Mutter?

ELEKTRA  
Von ihr. Und auch von ihm. Ganz ohne Zögern  
muß es geschehn.

CHRYSOthemis sprachlos

10 -----

ELEKTRA Schweig still. Zu sprechen ist nichts.  
Nichts gibt es zu bedenken, als nur: wie?  
wie wir es tun.

CHRYSOthemis

15 Ich?

ELEKTRA Ja. Du und ich.  
Wer sonst? Hat unser Vater andre Kinder,  
die wo im Haus versteckt sind und zu Hilfe  
uns kommen könnten? Nein, soviel ich weiß.

CHRYSOthemis  
Wir beide sollen hingehn? Wir? wir zwei?  
mit unsern beiden Händen?

ELEKTRA Dafür laß  
du mich nur sorgen.

20 CHRYSOthemis Wenn du auch ein Messer –

ELEKTRA verächtlich  
Ein Messer!

CHRYSOthemis  
Oder auch ein Beil –

30 ELEKTRA Ein Beil!  
Das Beil! das Beil, womit der Vater –

CHRYSOthemis Du?  
Entsetzliche, du hast es?

ELEKTRA Für den Bruder  
bewahrt' ich es. Nun müssen wir es schwingen.

CHRYSOthemis  
Du? diese Arme den Aegisth erschlagen?

5 ELEKTRA  
Erst ihn, dann sie; erst sie, dann ihn, gleichviel.

CHRYSOthemis  
Ich fürchte mich. Du bist wie außer dir.

ELEKTRA  
10 Es schläft niemand in ihrem Vorgemach.

CHRYSOthemis  
Im Schlaf sie morden, und dann weiter leben!

ELEKTRA  
Es handelt sich um ihn, und nicht um uns.

15 CHRYSOthemis  
Kämst du zu dir, den Wahnsinn einzusehn!

ELEKTRA

Schwester, sprichst du von der Mutter?

(S. 134)

ELEKTRA wild  
Von ihr. Und auch von ihm. Ganz ohne Zögern  
muß es geschehn.  
Schweig still. Zu sprechen ist nichts.

5 Nichts gibt es zu bedenken, als nur: wie?  
wie wir es tun.

CHRYSOthemis  
Ich?

ELEKTRA  
10 Ja. Du und ich.  
Wer sonst?

CHRYSOthemis entsetzt  
Wir? Wir beide sollen hingehn? Wir? wir zwei?  
mit unsern beiden Händen?

15 ELEKTRA  
Dafür laß  
du mich nur sorgen.

Geheimnisvoll  
Das Beil stärker das Beil, womit der Vater –

20 CHRYSOthemis  
Du?  
Entsetzliche, du hast es?

(S. 92)

ELEKTRA  
Für den Bruder  
25 bewahrt' ich es. Nun müssen wir es schwingen.

CHRYSOthemis  
Du? Diese Arme den Aegisth erschlagen?

ELEKTRA wild  
Erst sie, dann ihn; erst ihn, dann sie, gleichviel.

30 CHRYSOthemis  
Ich fürchte mich.

ELEKTRA  
Es schläft niemand in ihrem Vorgemach.

CHRYSOthemis  
35 Im Schlaf sie morden!

(S. 135)

ELEKTRA  
Wer schläft, ist ein gebundnes Opfer. Schließen

Wer schläft, ist ein gebundnes Opfer. Schließen  
sie nicht zusamm', könnt' ich's allein vollbringen.  
20 So aber mußst du mit.

CHRYSOthemis abwehrend  
Elektra!

ELEKTRA Du!  
denn du bist stark!  
25 Dicht an ihr Wie stark du bist! dich haben  
die jungfräulichen Nächte stark gemacht.  
Wie schlank und biegsam deine Hüften sind!  
Du windest dich durch jeden Spalt, du hebst dich  
durch's Fenster! Laß mich deine Arme fühlen:  
30 wie kühl und stark sie sind! Wie du mich abwehrst,  
fühl' ich, was das für Arme sind. Du könntest  
erdrücken, was du an dich ziehst. Du könntest  
mich, oder einen Mann mit deinen Armen  
an deine kühlen festen Brüste pressen,  
35 daß man ersticken müßte! Überall  
ist so viel Kraft in dir! Sie strömt wie kühles,

verhalt'nes Wasser aus dem Fels. Sie flutet  
mit deinen Haaren auf die starken Schultern  
herunter!

CHRYSOthemis  
5 Laß mich!

ELEKTRA Nein: ich halte dich!  
Mit meinen traurigen verdorrten Armen  
umschling ich deinen Leib, wie du dich sträubst,  
ziehst du den Knoten nur noch fester, ranken  
10 will ich mich rings um dich und meine Wurzeln  
in dich versenken und mit meinem Willen  
das Blut dir impfen!

CHRYSOthemis Laß mich!

Flüchtet ein paar Schritte.

15 ELEKTRA wild ihr nach, faßt sie am Gewand  
Nein!

CHRYSOthemis Elektra!  
laß mich!

ELEKTRA  
20 Ich laß dich nicht! Wir müssen so  
verwachsen ineinander, bis das Messer,  
das meinen Leib von deinem reißen wollte,  
auch gleich den Tod uns gibt, denn nun sind wir  
allein auf dieser Welt.

25 CHRYSOthemis Elektra, hör' mich.  
Du bist so klug, hilf uns aus diesem Haus,  
hilf uns ins Freie.

ELEKTRA ohne sie zu hören  
Du bist voller Kraft,

sie nicht zusamm', könnt' ich's allein vollbringen.  
So aber mußst du mit.

5 CHRYSOthemis abwehrend  
Elektra!

ELEKTRA  
Du! Du!  
denn du bist stark!

10 Dicht bei Chrysothemis

Wie stark du bist! dich haben  
die jungfräulichen Nächte stark gemacht.  
Überall ist so viel Kraft in dir!  
Sehnen hast du wie ein Füllen,  
15 schlank sind deine Füße.  
Wie schlank und biegsam -  
leicht umschling ich sie, -  
deine Hüften sind!  
Du windest dich durch jeden Spalt, du hebst dich  
20 durchs Fenster! Laß mich deine Arme fühlen:  
wie kühl und stark sie sind! Wie du mich abwehrst,  
fühl' ich, was das für Arme sind. Du könntest  
erdrücken, was du an dich ziehst. Du könntest  
mich, oder einen Mann in deinen Armen ersticken!  
25 Überall ist so viel Kraft in dir!  
Sie strömt wie kühles  
verhalt'nes Wasser aus dem Fels. Sie flutet  
mit deinen Haaren auf die starken Schultern herab!

(S. 93)

Ich spüre durch die Kühle deiner Haut  
30 das warme Blut hindurch, mit meiner Wange  
spür' ich den Flaum auf deinen jungen Armen:  
Du bist voller Kraft, du bist schön,  
du bist wie eine Frucht an der Reife Tag.

CHRYSOthemis  
35 Laß mich!

ELEKTRA  
Nein, ich halte dich!  
Mit meinen traurigen verdorrten Armen  
umschling ich deinen Leib, wie du dich sträubst,

(S. 136)

ziehst du den Knoten nur noch fester, ranken  
will ich mich rings um dich, versenken  
meine Wurzeln in dich und mit meinem Willen  
dir impfen das Blut!

5 CHRYSOthemis  
Laß mich!

Sie flüchtet ein paar Schritte.

ELEKTRA wild ihr nach, faßt sie am Gewand  
Nein! ich laß dich nicht!

10 CHRYSOthemis  
Elektra, hör' mich.  
Du bist so klug, hilf uns aus diesem Haus,  
hilf uns ins Freie. Elektra, hilf uns, hilf uns ins Freie!

30 die Sehnen hast du wie ein Füllen, schlank  
sind deine Füße, leicht umschling' ich sie  
mit meinen Armen wie mit einem Strick.  
Ich spüre durch die Kühle deiner Haut  
das warme Blut hindurch, mit meiner Wange  
35 spür' ich den Flaum auf deinen jungen Armen:  
Du bist wie eine Frucht am Tag der Reife.  
Von jetzt an will ich deine Schwester sein,

so wie ich niemals deine Schwester war!  
Ich will mit dir in deiner Kammer sitzen  
und warten auf den Bräutigam, für ihn  
will ich dich salben, und ins duftige Bad  
5 sollst du mir tauchen wie der junge Schwan  
und deinen Kopf an meiner Brust verbergen,  
bevor er dich, die durch die Schleier glüht  
wie eine Fackel, in das Hochzeitsbett  
mit starken Armen zieht.

10 CHRYSOTHEMIS schließt die Augen  
Nicht, Schwester, nicht.  
Sprich nicht ein solches Wort in diesem Haus.

ELEKTRA  
O ja! weit mehr als Schwester bin ich dir  
15 von diesem Tage an: ich diene dir  
wie deine Sklavin. Wenn du liegst in Weh'n,  
steh' ich an deinem Bette Tag und Nacht,  
wehr' dir die Fliegen, schöpfe kühles Wasser,  
und wenn auf einmal auf dem nackten Schoß  
20 dir ein Lebendiges liegt, erschreckend fast,  
so heb' ich dir's empor, so hoch! damit  
sein Lächeln hoch von oben in die tiefsten  
geheimsten Klüfte deiner Seele fällt

und dort das letzte, eisig Gräßliche  
25 vor dieser Sonne schmilzt und du's in hellen  
Tränen ausweinen kannst.

CHRYSOTHEMIS O bring' mich fort!  
Ich sterb' in diesem Haus!

ELEKTRA an ihren Knien Dein Mund ist schön,  
30 wenn er sich einmal auflut, um zu zürnen!  
Aus deinem reinen starken Mund muß furchtbar  
Ein Schrei hervorsprüh'n, furchtbar wie der Schrei  
der Todesgöttin, wenn man unter dir  
so daliegt, wie nun ich: wenn man auf einmal  
35 erwacht und wie die Todesgöttin dich  
zu Häupten findet! wenn man unter dir  
gebunden liegt, und so an dir hinaufsieht,  
an deinem schlanken Leib mit starrem Aug  
emporschau'n muß, so wie Gescheiterte  
40 emporschau'n an der Klippe, eh' sie sterben.

CHRYSOTHEMIS  
Was redest du?

ELEKTRA aufstehend  
Denn eh' du diesem Haus  
5 und mir entkommst, mußt du es tun!

CHRYSOTHEMIS will reden.

ELEKTRA hält ihr den Mund zu Dir führt  
kein Weg hinaus als der. Ich laß' dich nicht,  
eh du mir Mund auf Mund es zugeschworen,  
10 daß du es tun wirst.

(S. 94) ELEKTRA  
15 Von jetzt an will ich deine Schwester sein,  
so wie ich niemals deine Schwester war!  
Getreu will ich mit dir in deiner Kammer sitzen  
und warten auf den Bräutigam. Für ihn  
will ich dich salben, und ins duftige Bad  
20 sollst du mir tauchen wie der junge Schwan  
und deinen Kopf an meiner Brust verbergen,  
bevor er dich, die durch den Schleier glüht  
wie eine Fackel, in das Hochzeitsbett  
mit starken Armen zieht

25 CHRYSOTHEMIS schließt die Augen  
Nicht, Schwester, nicht.  
Sprich nicht ein solches Wort in diesem Haus.

ELEKTRA  
O ja! weit mehr als Schwester bin ich dir  
30 von diesem Tage an: ich diene dir  
wie eine Sklavin. Wenn du liegst in Weh'n,  
sitz ich an deinem Bette Tag und Nacht,  
wehr' dir die Fliegen, schöpfe kühles Wasser,  
und wenn auf einmal auf dem nackten Schoß  
35 dir ein Lebendiges liegt, erschreckend fast,  
so heb' ich's empor, so hoch, damit  
sein Lächeln hoch von oben in die tiefsten,  
geheimsten Klüfte deiner Seele fällt

und dort das letzte, eisig Gräßliche  
vor dieser Sonne schmilzt und du's in hellen  
Tränen ausweinen kannst.

CHRYSOTHEMIS  
5 O bring' mich fort!  
Ich sterb' in diesem Haus!

ELEKTRA an ihren Knien  
Dein Mund ist schön,  
wenn er sich einmal auflut, um zu zürnen!  
10 Aus deinem reinen starken Mund muß furchtbar  
ein Schrei hervorsprüh'n, furchtbar, wie der Schrei  
der Todesgöttin, wenn man unter dir  
so daliegt, wie nun ich.

(S. 95) CHRYSOTHEMIS  
15 Was redest du?

ELEKTRA aufstehend  
Denn eh' du diesem Haus  
und mir entkommst, mußt du es tun!

CHRYSOTHEMIS will reden.

20 ELEKTRA hält ihr den Mund zu  
Dir führt  
kein Weg hinaus als der. Ich laß' dich nicht,  
eh du mir Mund auf Mund es zugeschworen,  
daß du es tun wirst.

(S. 137)



CHRYSOthemis windet sich los Laß mich!		25 CHRYSOthemis windet sich los Laß mich!	
ELEKtra faßt sie wieder heut Nacht, wenn alles still ist, an den Fuß 15 der Treppe.	Schwör', du kommst	ELEKtra faßt sie wieder Schwör', du kommst heut Nacht, wenn alles still ist, an den Fuß 30 der Treppe!	
CHRYSOthemis Laß mich!		CHRYSOthemis Laß mich!	
ELEKtra hält sie am Gewand Mädchen, sträub' dich nicht! 20 es bleibt kein Tropfen Blut am Leibe haften: schnell schlüpfst du aus dem blutigen Gewand mit reinem Leib ins hochzeitliche Hemd.		ELEKtra hält sie am Gewand Mädchen, sträub' dich nicht! 35 es bleibt kein Tropfen Blut am Leibe haften: schnell schlüpfst du aus dem blutigen Gewand mit reinem Leib ins hochzeitliche Hemd.	(S. 138)
CHRYSOthemis Laß mich!		CHRYSOthemis Laß mich!	
25 ELEKtra Sei nicht zu feige! Was du jetzt an Schauern überwindest, wird vergolten mit Wonneshauern Nacht für Nacht –		ELEKtra immer dringender Sei nicht zu feige! Was du jetzt 5 an Schauern überwindest, wird vergolten mit Wonneshauern Nacht für Nacht –	
CHRYSOthemis Ich kann nicht!		CHRYSOthemis Ich kann nicht!	
30 ELEKtra Sag, daß du kommen wirst!		ELEKtra 10 Sag, daß du kommen wirst!	
CHRYSOthemis Ich kann nicht!		CHRYSOthemis Ich kann nicht!	
ELEKtra Sieh, ich lieg' vor dir, ich küsse deine Füße!		ELEKtra Sieh, 15 ich lieg' vor dir, ich küsse deine Füße!	
CHRYSOthemis ins Haustor entspringend Ich kann nicht!	(S. 96)	CHRYSOthemis Ich kann nicht!	
ELEKtra ihr nach Sei verflucht!		Ins Haustor entspringend. ELEKtra ihr nach Sei verflucht!	
5 vor sich, mit wilder Entschlossenheit  Nun denn allein!		mit wilder Entschlossenheit  Nun denn, allein!	
Sie fängt an der Wand des Hauses, seitwärts der Türschwelle, eifrig zu graben an, lautlos, wie ein Tier. Hält inne, sieht sich um, gräbt wieder. Orest steht in der Hofür, von der letzten Helle sich schwarz abhebend. Er tritt herein. 10 Elektra blickt auf ihn. Er dreht sich langsam um, so daß sein Blick auf sie fällt. Elektra fährt heftig auf, zittert.		Sie fängt an der Wand des Hauses, seitwärts der Türschwelle, eifrig zu graben an, lautlos, wie ein Tier. Hält mit Graben inne, sieht sich um, gräbt wieder. Elektra sieht 25 sich von neuem um und lauscht, Elektra gräbt weiter. Orest steht in der Hofür, von der letzten Helle sich schwarz abhebend. Er tritt herein. Elektra blickt auf ihn. Er dreht sich langsam um, so daß sein Blick auf sie fällt. Elektra fährt heftig auf.	
ELEKtra Was willst du, fremder Mensch? was treibst du dich zur dunklen Stunde hier herum, belauerst, 15 was andre tun! Kann sein, du selber hast im Sinne, was von andern nicht belauscht du wünschst. Also laß auch mich in Ruh. Ich hab' hier ein Geschäft. Was kümmert's dich! Tritt ab und laß mich an der Erde wühlen. 20 Verstehst du, was man redet? oder läßt die Neugier dich nicht los? Ich grab' nichts ein, ich grab' was aus. Und nicht das Totenbein von einem kleinen Kind, das ich vor Tagen verscharrt hab'. Nein, mein Bursch, ich gab kein Leben, 25 so brauch' ich auch kein Leben zu ersticken, noch zu vergraben. Wenn der Leib der Erde einmal aus meinen Händen was empfängt,		ELEKtra zitternd 30 Was willst du, fremder Mensch? was treibst du dich zur dunklen Stunde hier herum, belauerst, was andre tun! Ich hab' hier ein Geschäft. Was kümmert's dich! Laß mich in Ruh'.	

so ist's woraus ich kam, nicht was aus mir kam.  
 Ich grab' was aus: kaum wirst du aus dem Licht sein,  
 30 so werd' ich's haben und es Herzen und  
 es küssen, so wie wenn's mein lieber Bruder  
 und auch mein lieber Sohn in einem wäre.

OREST  
 So hast du nichts auf Erden, was dir lieb ist,  
 35 daß du ein Etwas aus der Erde scharren  
 und küssen willst? bist du denn ganz allein?

ELEKTRA  
 Ich bin nicht Mutter, habe keine Mutter,  
 bin kein Geschwister, habe kein Geschwister,  
 40 lieg' vor der Tür und bin doch nicht der Wachhund,

(S. 97)

ich red' und stehe doch nicht Rede, lebe  
 und lebe nicht, hab' langes Haar und fühle  
 doch nichts von dem, was Weiber, heißt es, fühlen:  
 kurz, bitte, geh und laß mich! laß mich! laß mich!

5 OREST  
 Ich muß hier warten.

35 OREST  
 Ich muß hier warten.

(S. 139)

ELEKTRA Warten?  
 Eine Pause.

ELEKTRA  
 Warten?

OREST Doch du bist  
 10 hier aus dem Haus? bist eine von den Mägden  
 des Hauses?

OREST  
 Doch du bist  
 5 hier aus dem Haus? bist eine von den Mägden  
 dieses Hauses?

ELEKTRA  
 Ja, ich diene hier im Haus.  
 Du aber hast hier nichts zu schaffen. Freu dich  
 15 und geh.

ELEKTRA  
 Ja, ich diene hier im Haus.  
 Du aber hast hier nichts zu schaffen. Freu dich  
 10 und geh.

OREST  
 Ich sagte dir, ich muß hier warten,  
 bis sie mich rufen werden.

OREST  
 Ich sagte dir, ich muß hier warten,  
 bis sie mich rufen.

ELEKTRA Die da drinnen?  
 20 Du lügst. Weiß ich doch gut, der Herr ist nicht zu Haus'.  
 Und sie, was sollte sie mit dir?

ELEKTRA  
 15 Die da drinnen?  
 Du lügst. Weiß ich doch gut, der Herr ist nicht zu Haus'.  
 Und sie, was sollte sie mit dir?

OREST Ich und noch einer  
 der mit mir ist, wir haben einen Auftrag '  
 hier an die Frau.

OREST  
 Ich und noch einer,  
 20 der mit mir ist, wir haben einen Auftrag  
 an die Frau.

25 ELEKTRA schweigt.

ELEKTRA schweigt.

OREST Wir sind an sie geschickt,  
 weil wir bezeugen können, daß ihr Sohn  
 Orest gestorben ist vor unsren Augen.  
 Denn ihn erschlugen seine eignen Pferde.  
 30 Ich war so alt wie er, und sein Gefährte  
 bei Tag und Nacht; der andre, der mit mir ist,  
 ein alter Mann, der war der Aufseher  
 und Pfleger, den wir hatten.

OREST  
 Wir sind an sie geschickt,  
 25 weil wir bezeugen können, daß ihr Sohn  
 Orest gestorben ist vor unsren Augen.  
 Denn ihn erschlugen seine eignen Pferde.  
 Ich war so alt wie er, und sein Gefährte  
 bei Tag und Nacht.

ELEKTRA Hab' ich dich  
 35 noch sehen müssen! hast du dich hierher  
 in meinen traurigen Winkel schleppen müssen,

(S. 98)

Herold des Unglücks! Kannst du deine Botschaft  
 nicht austrompeten dort, wo sie sich freu'n!  
 Du lebst - und er, der besser war als du  
 und edler tausendmal und tausendmal  
 5 so wichtig, daß er lebte - er ist hin!  
 Dein Aug' da starrt mich an und seins ist Gallert.  
 Dein Mund geht auf und zu und seiner ist  
 mit Erde vollgestopft. Könnst' ich den deinen  
 mit Flüchen stopfen! geh mir aus den Augen.

30 ELEKTRA  
 Muß ich dich  
 noch sehn? schleppst du dich hierher  
 in meinen traurigen Winkel,  
 Herold des Unglücks! Kannst du nicht die Botschaft  
 35 austrompeten dort, wo sie sich freu'n!

Dein Aug' da starrt mich an und seins ist Gallert.  
 Dein Mund geht auf und zu und seiner ist

(S. 140)

mit Erde vollgepfropft.  
 Du lebst und er, der besser war als du

und edler, tausendmal und tausendmal so wichtig,  
daß er lebte, er ist hin.

10 OREST

Was willst du denn? sie nehmen's hier im Haus  
mit Freude auf. Laß doch den Toten tot sein.

Laß den Orest. Orest ist nun einmal  
gestorben, und das alles mußte kommen,

15 so wie es kam. Er freute sich zu sehr  
an seinem Leben, und die Götter droben  
vertragen nicht den allzuhellen Laut  
der Lust, ein allzustarkes Flügelschlagen  
vor Abend widert sie, sie greifen schnell

20 nach einem Pfeil und nageln das Geschöpf  
an seines dunklen. Schicksals finstern Baum,  
der ihm im Stillen irgendwo schon längst  
gewachsen war. So mußte er denn sterben.

ELEKTRA

25 Wie er vom Sterben redet, dieser Bursche!

Als hätte er's geschmeckt und wieder ausgespie'n.

Doch ich! doch ich! da liegen, und  
zu wissen, daß das Kind nie wieder kommt,  
daß die da drinnen leben und sich freuen,

30 daß dies Gezücht in seiner Höhle lebt  
und ißt und trinkt und schläft und sich vermehrt,  
indes das Kind da unten in den Klüften  
des Grausens lungert, und dem Vater nicht  
sich in die Nähe wagt. Und ich hier droben

35 allein! wie nicht das Tier des Waldes einsam  
und gräßlich lebt.

OREST Wer bist denn du?

ELEKTRA Was kümmert's  
dich, wer ich bin? Hab' ich gefragt, wer du bist?

OREST

Ich kann nicht anders, als zu denken: du  
mußt ein verwandtes Blut zu denen sein,  
die starben, Agamemnon und Orest.

5 ELEKTRA

Verwandt? ich bin dies Blut! ich bin das hündisch  
vergoß'ne Blut des Königs Agamemnon!  
Elektra heiß' ich.

OREST Nein!

10 ELEKTRA Er leugnet's ab.

Er bläst auf mich und nimmt mir meinen Namen.  
Weil ich nicht Vater und nicht Bruder hab'  
bin ich der Spott der Buben! Wer des Weg's kommt,  
stößt mit dem Fuß nach mir, sie lassen mir

15 auch meinen Namen nicht!

OREST Elektra muß

zehn Jahre jünger sein als du. Elektra  
ist groß, ihr Aug' ist traurig, aber sanft,  
wo dein's voll Blut und Haß. Elektra wohnt

20 abseits der Menschen und ihr Tag vergeht  
mit Hüten eines Grabes. Zwei, drei Frauen  
hat sie um sich, die lautlos dienen Tiere  
umschleichen ihre Wohnung scheu und schmiegen  
sich, wenn sie geht, an ihr Gewand.

25 ELEKTRA klatscht in die Hände      Recht! recht!

Erzähl' mir noch was Schönes von Elektra.

Ich werd' ihr's widersagen, wenn ich sie  
mit erstickter Stimme                      sehe.

5 OREST ruhig

Laß den Orest. Er freute sich zu sehr  
an seinem Leben. Die Götter droben  
vertragen nicht den allzu hellen Laut  
der Lust. So mußte er denn sterben.

10 ELEKTRA

Doch ich! doch ich! da liegen und  
zu wissen, daß das Kind nie wieder kommt,  
nie wieder kommt,

daß das Kind da drunten in den Klüften

15 des Grausens lungert, daß die da drinnen

leben und sich freuen,

daß dies Gezücht in seiner Höhle lebt

und ißt und trinkt und schläft -

und ich hier droben, wie nicht das Tier des Waldes

20 einsam und gräßlich lebt - ich hier droben allein.

OREST

Wer bist denn du?

ELEKTRA

Was kümmert's

(S. 99) 25 dich, wer ich bin?

OREST

Du mußt verwandtes Blut zu denen sein,  
die starben, Agamemnon und Orest.

ELEKTRA

30 Verwandt? ich bin dies Blut! ich bin das hündisch  
vergossene Blut des Königs Agamemnon!  
Elektra heiß' ich.

OREST

Nein!

35 ELEKTRA

Er leugnet's ab.

Er bläst auf mich und nimmt mir meinen Namen.

OREST  
Elektra!

ELEKTRA  
Weil ich nicht Vater hab'.

5 OREST  
Elektra!

ELEKTRA  
Noch Bruder, bin ich der Spott der Buben!

OREST  
10 Elektra! Elektra!  
So seh' ich sie? ich seh' sie wirklich? du?  
So haben sie dich darben lassen oder -  
sie haben dich geschlagen?

OREST  
30 So seh' ich sie? ich seh' sie wirklich? du?

schnell

So haben sie dich darben lassen oder -  
sie haben dich geschlagen?

ELEKTRA Wer bist du  
35 mit deinen vielen Fragen?

OREST Sag mir's! sag mir's!  
Sag!

( S. 100)

ELEKTRA  
Beides! beides! beides! Königinnen  
gedeihen nicht, wenn man sie mit dem Wegwurf  
vom Zugemüse füttert, Priesterinnen  
5 sind nicht geschaffen, daß man nach der Peitsche  
sie springen läßt und in so kurzen Lumpen  
statt eines wallenden Gewandes. Laß  
mein Kleid, wühl nicht mit deinem Blick daran.

OREST  
10 Elektra!  
Was haben sie gemacht mit deinen Nächten?  
Furchtbar sind deine Augen.

ELEKTRA verbitzen Geh ins Haus,  
drin hab' ich eine Schwester, die bewahrt sich  
15 für Freudenfeste auf!

OREST Elektra, hör mich.

ELEKTRA  
Ich will nicht wissen, wer du bist, du sollst mir  
nicht näher kommen. Ich will niemand sehen!  
20 Kaut sich, das Gesicht gegen die Wand.

OREST  
Hör zu, ich hab' nicht Zeit. Hör zu. Ich darf nicht  
laut reden. Hör mich an: Orestes lebt!

ELEKTRA wirft sich herum.

ELEKTRA  
15 Laß mein Kleid, wühl nicht mit deinem Blick daran.

OREST  
Was haben sie gemacht mit deinen Nächten?  
Furchtbar sind deine Augen.

ELEKTRA  
20 Laß mich!

OREST  
Hohl sind deine Wangen!

ELEKTRA  
Geh' ins Haus,  
25 drin hab' ich eine Schwester, die bewahrt sich  
für Freudenfeste auf!

OREST  
Elektra, hör mich!

ELEKTRA  
30 Ich will nicht wissen, wer du bist.  
Ich will niemand sehn!

OREST  
Hör' mich an, ich hab' nicht Zeit.  
Hör' zu:

leise  
Orestes lebt!

ELEKTRA wirft sich herum.



25 OREST

Gib keinen Laut von dir. Wenn du dich regst,  
verrätst du ihn.

ELEKTRA So ist er frei? wo ist er?

Du weißt es, wo? er ist versteckt? er liegt

30 gefangen! irgendwo in einen Winkel

gekauert wartet er auf seinen Tod!

Ich muß ihn sterben sehn, sie haben dich

geschickt, um mich zu foltern, meine Seele

sollst du aufziehen an einem Strick, und wieder

35 zu Boden schmettern!

OREST Er ist unversehrt

wie ich.

OREST

5 Wenn du dich regst, verrätst du ihn.

ELEKTRA

So ist er frei? wo ist er?

OREST

Er ist unversehrt

10 wie ich.

(S. 101)

ELEKTRA

So rett ihn doch! bevor sie ihn

erwürgen. Kannst du ihm kein Zeichen geben?

Ich küsse deine Füße, daß du ihm

5 ein Zeichen gibst.' Bei deines Vaters Leichnam

beschwör' ich dich, so schnell du laufen kannst ,

lauf hin und bring ihn fort! das Kind muß sterben,

wenn es die Nacht in diesem Haus verbringt.

OREST

10 Bei meines Vaters Leichnam! dazu kam

das Kind ins Haus, damit noch diese Nacht

die sterben, welche sterben sollen –

ELEKTRA von seinem Ton getroffen

Wer

bist du?

15 Der alte finstre Diener stürzt aus dem Hof lautlos herein, wirft sich vor Orest nieder,  
küßt seine Füße, rafft sich auf, angstvoll um sich schauend, und stürzt lautlos wieder ab.

ELEKTRA kaum ihrer mächtig

Wer bist du denn? Ich fürchte mich.

OREST sanft

20 Die Hunde auf dem Hof erkennen mich,

und meine Schwester nicht?

ELEKTRA schreit auf

Orest!

OREST fieberhaft

Wenn einer dich im Haus gehört hat, der

25 hat jetzt mein Leben in der Hand.

ELEKTRA ganz leise, bebend Orest!

Es rührt sich niemand! O laß deine Augen

mich sehen! Nein, du sollst mich nicht berühren!

Tritt weg, ich schäme mich vor dir. Ich weiß nicht,

30 wie du mich ansiehst.

Ich bin nur mehr der Leichnam deiner Schwester,

mein armes Kind. Ich weiß, es schaudert dich

vor mir. Und war doch eines Königs Tochter!

Ich glaube, ich war schön: wenn ich die Lampe

35 ausblies vor meinem Spiegel, fühlte ich

mit keuschem Schauder, wie mein nackter Leib

vor Unberührtheit durch die schwüle Nacht

wie etwas Göttliches hinleuchtete.

Ich fühlte, wie der dünne Strahl des Monds

ELEKTRA

So rett' ihn doch, bevor sie ihn

erwürgen.

OREST

15 Bei meines Vaters Leichnam! dazu kam ich her!

ELEKTRA von seinem Ton getroffen

Wer bist denn du?

Der alte finstre Diener stürzt gefolgt von drei anderen Dienern aus dem Hof lautlos  
herein, wirft sich vor Orest nieder, küßt seine Füße, die anderen Orest's Hände und  
20 den Saum seines Gewandes.

ELEKTRA kaum ihrer mächtig

Wer bist du denn? Ich fürchte mich.

OREST sanft

Die Hunde auf dem Hof erkennen mich,

25 und meine Schwester nicht?

ELEKTRA aufschreiend

Orest!

Ganz leise, bebend

Orest! Orest! Orest!

30 Es rührt sich niemand! O laß deine Augen

mich sehn, Traumbild, mir geschenktes

Traumbild, schöner als alle Träume 1

Hehres, unbegreifliches, erhabenes Gesicht,

o bleib' bei mir! Lös' nicht

35 in Luft dich auf, vergeh' mir nicht,

es sei denn, daß ich jetzt gleich

sterben muß und du dich anzeigt

und mich holen kommst: dann sterbe ich

(S. 102)

(S. 143)

in seiner weißen Nacktheit badete  
so wie in einem Weiher, und mein Haar  
war solches Haar, vor dem die Männer zittern,  
5 dies Haar, versträhnt, beschmutzt, erniedrigt, dieses!  
Verstehst du's, Bruder? diese süßen Schauder  
Hab' ich dem Vater opfern müssen. Meinst du,  
wenn ich an meinem Leib mich freute, drangen  
nicht seine Seufzer, drang sein Stöhnen nicht  
10 bis an mein Bette? Eifersüchtig sind  
die Toten: und er schickte mir den Haß,  
den hohläugigen Haß als Bräutigam.  
Da mußte ich den Gräßlichen, der atmet  
wie eine Viper, über mich in mein  
15 schlafloses Bette lassen, der mich zwang,  
alles zu wissen, wie es zwischen Mann  
und Weib zugeht. Die Nächte, weh, die Nächte,  
in denen ich's begriff! Da war mein Leib  
eiskalt und doch verkohlt, im Innersten  
20 verbrannt. Und als ich endlich alles wußte,  
da war ich weise, und die Mörder hielten  
- die Mutter mein' ich, und den, der bei ihr ist, -  
nicht einen meiner Blicke aus!  
Was schaust du ängstlich um dich? sprich zu mir!  
25 sprich doch! Du zitterst ja am ganzen Leib!

OREST

Laß zittern diesen Leib! Meinst du, er würde  
nicht noch ganz anders zittern, könnt' er ahnen,  
was ich für einen Weg ihn führen werde?

30 ELEKTRA

Du willst es tun? Allein? Du armes Kind.  
Hast du dir keine Freunde mitgebracht?

OREST

Laß, sprich nicht viel davon. Mein alter Pfleger  
35 ist mit. Doch der es tun wird, bin ich.

ELEKTRA

Ich hab' die Götter nie gesehn, allein  
ich weiß, sie werden da sein, dir zu helfen.

OREST

Ich weiß nicht, wie die Götter sind. Ich weiß nur:  
sie haben diese Tat mir auferlegt,  
und sie verwerfen mich, wofern ich schaudre.

5 ELEKTRA

Du wirst es tun!

OREST Ja, ja. Müßt' ich der Mutter  
nur nicht vorher in ihre Augen schau'n.

ELEKTRA

10 Sieh mich doch an, was sie aus mir gemacht hat.

seliger, als ich gelebt! Orest! Orest!

Orest neigt sich zu ihr, sie zu umarmen.  
heftig

5 Nein, du sollst mich nicht umarmen!

Tritt weg, ich schäme mich vor dir. Ich weiß nicht,  
wie du mich ansiehst.

Ich bin nur mehr der Leichnam deiner Schwester  
mein armes Kind. Ich weiß,

10 leise

es schaudert dich  
vor mir, und war doch eines Königs Tochter!  
Ich glaube, ich war schön: wenn ich die Lampe  
ausblies vor meinem Spiegel, fühlt ich es

15 mit keuschem Schauer. Ich fühlt es,

wie der dünne Strahl des Mondes  
in meines Körpers weißer Nacktheit badete,  
so wie in einem Weiher, und mein Haar

war solches Haar, vor dem die Männer zittern

20 dies Haar, versträhnt, beschmutzt, erniedrigt.

Verstehst du's, Bruder? Ich habe Alles  
was ich war, hingeben müssen. Meine Scham  
hab' ich geopfert, die Scham, die süßer  
als Alles ist, die Scham, die wie der Silberdunst,

25 der milchige, des Monds um jedes Weib

herum ist und das Gräßliche von ihr  
und ihrer Seele weghält. Verstehst du's, Bruder?  
Diese süßen Schauder hab' ich dem Vater  
opfern müssen. Meinst du,

30 wenn ich an meinem Leib mich freute, drangen  
seine Seufzer, drang nicht sein Stöhnen  
an mein Bette?

düster

Eifersüchtig sind

35 die Toten: und er schickte mir den Haß

den hohläugigen Haß als Bräutigam.

So bin ich eine Prophetin immerfort gewesen  
und habe nichts hervorgebracht aus mir  
und meinem Leib als Flüche und Verzweiflung!

40 Was schaust du ängstlich um dich? sprich zu mir!  
sprich doch! Du zitterst ja am ganzen Leib?

(S. 144)

OREST

Laß zittern diesen Leib! Er ahnt,  
welchen Weg ich ihn führe.

ELEKTRA

Du wirst es tun? Allein? Du armes Kind?

(S. 103)

OREST sieht sie traurig an.

ELEKTRA

Du Kind ! du Kind! du kommst, verstohlen bist du  
gekommen, von dir selber redest du  
15 als wie von einem Toten, und du lebst!

OREST <sup>leise</sup>

Gib acht!

ELEKTRA

Wer bin denn ich, daß du auf mich  
20 so liebe Blicke heftest? Sieh, ich bin ,  
gar nichts. Ich habe alles ' was ich war,  
hingeben müssen. Auch die Scham, die süßer  
als alles ist, die wie der Silberdunst,  
der milchige, beim Mond, um jedes Weib  
25 herum ist und das Gräßliche von ihr  
und ihrer Seele weghält! Meine Scham  
hab' ich geopfert, so wie unter Räuber  
bin ich gefallen, die mir auch das letzte  
Gewand vom Leibe rissen! ohne Brautnacht  
30 bin ich nicht, wie die Jungfrau'n sind, die Qualen  
von einer, die gebärt, hab' ich gespürt  
und habe nichts zur Welt gebracht, und eine  
Prophetin bin ich immerfort gewesen  
und habe nichts hervorgeholt aus mir  
35 und meinem Leib wie Flüche und Verzweiflung.  
Nachts hab' ich nicht geschlafen, hab' mein Lager  
mir auf dem Turm gemacht, und hab' geschrien  
im Hofe und gewinselt mit den Hunden.

(S. 104)

Verhaßt bin ich geworden und hab' alles  
gesehen, alles hab' ich sehen müssen  
so wie der Wächter auf dem Turm, und Tag  
ist Nacht, und Nacht ist wieder Tag geworden,  
5 und an der Sonne nicht und an den Sternen  
hab' ich mich nicht gefreut, denn alles. war mir  
um seinetwillen nichts, es war mir alles  
nur Merkzeichen, und jeder Tag war nur  
ein Merkstein auf dem Weg!

10 OREST O meine Schwester.

ELEKTRA

Was willst du?

OREST Schwester, ob die Mutter nicht  
dir ähnlich sieht?

15 ELEKTRA <sup>wild</sup>

Mir ähnlich? Nein. Ich will nicht,  
daß du ihr ins Gesicht siehst. Wenn sie tot ist,  
dann wollen wir zusammen ihr Gesicht  
ansehen. Bruder, sie warf unsrem Vater  
20 ein weißes Hemde über, und dann schlug sie  
auf das, was vor ihr stand, auf das, was hilflos,  
was ohne Augen war und sein Gesicht  
nicht nach ihr wenden konnte, was die Arme  
nicht frei bekommen konnte - hörst du mich? -  
25 auf das schlug sie mit hochgehobnem Beil  
von oben zu.

OREST Elektra!

ELEKTRA Ihr Gesicht

hat sie von ihren Taten.

30 OREST Ich will's tun,  
ich will es eilig tun.

ELEKTRA Der ist selig,  
der tun darf! Die Tat ist wie ein Bette,  
auf dem die Seele ausruht, wie ein Bett

OREST

Die diese Tat mir auferlegt,  
Die Götter werden da sein, mir  
zu helfen.

10

Du wirst es tun!  
Der ist selig, der tun darf.

35 von Balsam, drauf die Seele ruhen kann,  
die eine Wunde ist, ein Brand, ein Eiter  
und eine Flamme!

Ich will es tun,  
ich will es eilig tun.

15 Ich werde es tun!

Die Tat ist wie ein Bette,  
auf dem die Seele ausruht,  
Wie ein Bett von Balsam  
drauf die Seele ruhen kann,  
die eine Wunde ist, ein Brand,  
ein Eiter, eine Flamme!

Ich werde es tun!

20 ELEKTRA sehr schwungvoll

Der ist selig, der seine Tat zu tun kommt,  
selig der, der ihn ersehnt,  
selig, der ihn erschaut.  
Selig, wer ihn erkennt,

25 selig, wer ihn berührt.

Selig, wer ihm das Beil aus der Erde gräbt,  
selig, wer ihm die Fackel hält,  
selig, wer ihm öffnet die Tür.

(S. 105)

Der Pfleger Orests steht in der Hoftür, ein starker Greis mit blitzenden Augen.

ELEKTRA Bruder, wer ist dieser?

DER PFLEGER hastig auf sie zu

Seid ihr von Sinnen, daß ihr euren Mund  
5 nicht bändigt, wo ein Hauch, ein Laut, ein Nichts  
uns und das Werk verderben kann -

ELEKTRA Wer ist das?

OREST

Kennst du ihn nicht? Wenn du mich lieb hast, dank ihm.

10 Du dankst ihm, daß ich bin. Dies ist Elektra.

ELEKTRA

Du! du! o nun ist alles wirklich! alles  
knüpft sich zusammen! Laß mich deine Hände  
dir küssen! Ich weiß von den Göttern nichts,  
15 ich weiß nicht, wie sie sind, drum küß' ich lieber  
dir deine Hände.

DER PFLEGER

Still, Elektra, still!

ELEKTRA

20 Nein, jubeln will ich über dich, weil du  
ihn hast hierhergetrieben. Als ich haßte,  
da schwieg ich reichlich. Haß ist nichts, er zehrt  
und zehrt sich selber auf, und Liebe ist  
noch weniger als Haß, sie greift nach allem  
25 und kann nichts fassen, ihre Hände sind  
wie Flammen, die nichts fassen, alles Denken  
ist nichts, und was aus einem Mund hervorkommt,  
ist ohnmächtige Luft, nur der ist selig,  
der seine Tat zu tun kommt! und selig,  
30 wer ihn anrühren darf, und wer das Beil  
ihm aus der Erde gräbt, und wer die Fackel  
ihm hält, und wer die Tür ihm auftut, selig,  
wer an der Türe horchen darf.

DER PFLEGER faßt sie rau und drückt seine Hand gegen ihren Mund

35 Schweig still!

Zu Orest, in fliegender Eile

Sie wartet drinnen. Ihre Mägde suchen  
nach dir. Es ist kein Mann im Haus. Orest!

(S. 106)

OREST reckt sich auf, seinen Schauder bezwingend.

Die Tür des Hauses erhellte sich, und es erscheint eine Dienerin mit einer Fackel, hinter  
ih die Vertraute. Elektra ist zurückgesprungen, steht im Dunkel. Die Vertraute verneigt  
sich gegen die beiden Fremden, winkt, ihr hinein zu folgen. Die Dienerin befestigt die

5 Fackel an einem eisernen Ring im Türpfosten. Orest und der Pfleger gehen hinein.

Zu Orest in Biegender Eile

35 Sie wartet drinnen, ihre Mägde suchen nach dir.  
Es ist kein Mann im Haus, Orest!

OREST reckt sich auf, seinen Schauder bezwingend.

Die Tür des Hauses erhellte sich, und es erscheint eine Dienerin mit einer Fackel, hinter  
ih die Vertraute. Elektra ist zurückgesprungen, steht im Dunkel. Die Vertraute verneigt

Orest schließt einen Augenblick, schwindelnd, die Augen, der Pfleger .ist dicht hinter ihm, sie tauschen einen schnellen Blick. Die Tür schließt sich hinter ihnen.

ELEKTRA allein, in entsetzlicher Spannung. Sie läuft auf einem Strich vor der Tür hin und her, mit gesenktem Kopf, wie das gefangene Tier im Käfig. Plötzlich steht  
10 sie still und sagt

Ich habe ihm das Beil nicht geben können!  
Sie sind gegangen und ich habe ihm  
das Beil nicht geben können. Es sind keine  
Götter im Himmel!

15 Abermals ein furchtbares Warten. Da tönt von drinnen, gellend, der Schrei der Klytämnestra.

ELEKTRA schreit auf, wie ein Dämon  
Triff noch einmal!

Von drinnen ein zweiter Schrei.  
20 Aus dem Wohngebäude links kommen Chrysothemis und eine Schar Dienerinnen heraus.

ELEKTRA steht in der Tür, mit dem Rücken an die Tür gepreßt.

CHRYSOTHEMIS  
Es muß etwas geschehen sein.

25 EINE Sie schreit  
so aus dem Schlaf.

ZWEITE Es müssen Männer drin sein.  
Ich habe Männer gehen hören.

DRITTE Alle  
30 die Türen sind verriegelt.

VIERTE Es sind Mörder!  
Es sind Mörder im Haus!

ERSTE schreit auf Oh!

ALLE Was ist?

35 ERSTE  
Seht ihr denn nicht: dort an der Tür steht einer!

(S. 107)

CHRYSOTHEMIS  
Das ist Elektra! das ist ja Elektra!

ZWEITE  
Warum spricht sie denn nicht?

5 CHRYSOTHEMIS Elektra,  
warum sprichst du denn nicht?

ERSTE Ich will hinaus  
und Männer holen.

(S. 145)

sich gegen die beiden Fremden, winkt, ihr hinein zu folgen. Die Dienerin befestigt die Fackel an einem eisernen Ring im Türpfosten. Orest und der Pfleger gehen hinein. Orest schließt einen Augenblick schwindelnd die Augen, der Pfleger ist dicht hinter ihm, sie tauschen einen schnellen Blick. Die Tür schließt sich hinter ihnen.

5 ELEKTRA allein, in entsetzlicher Spannung. Sie läuft auf einem Strich vor der Tür hin und her, mit gesenktem Kopf, wie das gefangene Tier im Käfig. Plötzlich steht sie still

Ich habe ihm das Beil nicht geben können!  
Sie sind gegangen und ich habe ihm  
das Beil nicht geben können. Es sind keine  
10 Götter im Himmel!

Abermals ein furchtbares Warten. Von ferne tönt drinnen, gellend, der Schrei Klytämnestras.

ELEKTRA schreit auf wie ein Dämon  
Triff noch einmal!

15 Von drinnen ein zweiter Schrei.  
Aus dem Wohngebäude links kommen Chrysothemis und eine Schar Dienerinnen heraus.

ELEKTRA steht in der Tür, mit dem Rücken an die Tür gepreßt.

CHRYSOTHEMIS  
20 Es muß etwas geschehen sein.

ERSTE MAGD  
Sie schreit  
so aus dem Schlaf.

ZWEITE MAGD  
25 Es müssen Männer drin sein.  
Ich habe Männer gehen hören.

DRITTE MAGD  
Alle  
die Türen sind verriegelt.

30 VIERTE MAGD schreiend  
Es sind Mörder!  
Es sind Mörder im Haus!

ERSTE MAGD schreit auf  
Oh!

35 ALLE  
Was ist?

S. 146

ERSTE MAGD  
Seht ihr denn nicht: dort in der Tür steht einer!

CHRYSOTHEMIS  
Das ist Elektra! das ist ja Elektra!

5 ERSTE UND ZWEITE MAGD  
Elektra ! Elektra !  
Warum spricht sie denn nicht?

CHRYSOTHEMIS  
Elektra,  
10 warum sprichst du denn nicht?

VIERTE MAGD  
Ich will hinaus  
Männer holen!



Läuft rechts hinaus.

10 CHRYSOTHEMIS Mach uns doch die Tür auf,  
Elektra!

MEHRERE  
Elektra, laß uns in das Haus!

ERSTE durch die Hoftür zurückkommend, schreit  
15 Zurück!

ALLE erschrecken.

ERSTE  
Aegisth! Zurück in unsre Kammern! schnell!  
Aegisth kommt durch den Hof! Wenn er uns findet  
20 und wenn im Hause was geschehen ist,  
läßt er uns töten.

ALLE Schnell, zurück! zurück!

Sie verschwinden im Hause links.

AEGISTH am Eingang rechts

25 Ist niemand da, zu leuchten? Rührt sich keiner  
von allen diesen Schuften? Kann das Volk  
mir keine Zucht annehmen!

ELEKTRA nimmt die Fackel aus dem Ring, läuft hinunter, ihm  
entgegen, neigt sich vor ihm.

30 AEGISTH erschrickt vor der wirren Gestalt im zuckenden Licht, weicht zurück  
Was ist das für ein unheimliches Weib?  
Ich hab' verboten, daß ein unbekanntes  
Gesicht mir in die Nähe kommt!  
Erkennt sie, zornig Was, du?  
35 Wer heißt dich, mir entgegengehen?

(S. 108)

ELEKTRA Darf ich  
nicht leuchten?

AEGISTH Nun, dich geht die Neuigkeit  
ja doch vor allen an. Wo find' ich denn  
5 die fremden Männer, die das von Orest  
uns melden?

ELEKTRA  
Drinnen. Eine liebe Wirtin  
fanden sie vor, und sie ergetzen sich  
10 mit ihr.

AEGISTH  
Und melden also wirklich, daß er  
gestorben ist, und melden so, daß nicht  
zu zweifeln ist?

15 ELEKTRA O Herr, sie melden's nicht

Läuft rechts hinaus.

15 CHRYSOTHEMIS  
Mach uns doch die Tür auf,  
Elektra!

MEHRERE DIENERINNEN  
Elektra, laß uns ins Haus!

20 VIERTE MAGD zurückkommend  
Zurück!

ALLE erschrecken.

VIERTE MAGD  
Aegisth! Zurück in unsre Kammern! schnell!  
25 Aegisth kommt durch den Hof! Wenn er uns findet  
und wenn im Hause was geschehen ist,  
läßt er uns töten.

CHRYSOTHEMIS  
Zurück!

30 ALLE  
Zurück! zurück! zurück!

Sie verschwinden im Hause links.

Aegisth tritt rechts durch die Hoftür auf.

AEGISTH an der Tür stehen bleibend  
35 He! Lichter! Lichter!

(S. 147)

Ist niemand da, zu leuchten? Rührt sich keiner  
von allen diesen Schuften? Kann das Volk  
keine Zucht annehmen?

ELEKTRA nimmt die Fackel von dem Ring, läuft hinunter, ihm entgegen, und  
5 neigt sich vor ihm.

AEGISTH erschrickt vor der wirren Gestalt im zuckenden Licht, weicht zurück  
Was ist das für ein unheimliches Weib?  
Ich hab' verboten, daß ein unbekanntes  
Gesicht mir in die Nähe kommt!

10 Erkennt sie, zornig

Was, du?  
Wer heißt dich, mir entgegentreten?

ELEKTRA  
Darf ich  
15 nicht leuchten?

AEGISTH  
Nun, dich geht die Neuigkeit  
ja doch vor allen an. Wo find ich  
die fremden Männer, die das von Orest  
20 uns melden?

ELEKTRA  
Drinnen. Eine liebe Wirtin  
fanden sie vor, und sie ergetzen sich  
mit ihr.

25 AEGISTH  
Und melden also wirklich, daß er  
gestorben ist, und melden so, daß nicht  
zu zweifeln ist?

ELEKTRA

mit Worten bloss, nein, mit leibhaftigen Zeichen,  
an denen auch kein Zweifel möglich ist.

AEGISTH

Was hast du in der Stimme? Und was ist  
20 in dich gefahren, daß du nach dem Mund  
mir reden willst? Was taumelst du so hin  
und her mit deinem Licht?

ELEKTRA Es ist nichts andres,  
als daß ich endlich klug ward und zu denen  
mich halte, die die Stärkern sind. Erlaubst du,  
daß ich voran dir leuchte?

AEGISTH Bis zur Tür.  
Was tanzest du? Gib Obacht.

ELEKTRA indem sie ihn, wie in einem unheimlichen Tanz, umkreist, sich  
plötzlich tief bückend  
Hier! die Stufen,  
daß du nicht fällst.

AEGISTH an der Haustür  
Warum ist hier kein Licht?  
Wer sind die dort?

ELEKTRA Die sind's, die in Person  
dir aufzuwarten wünschen, Herr. Und ich,

(S. 109)

die oft durch freche unbescheidne Näh'  
dich störte, will nun endlich lernen, mich  
im rechten Augenblick zurückzuziehen.

AEGISTH geht ins Haus. Eine kleine Stille. Dann Lärm drinnen. Sogleich  
5 erscheint Aegisth an einem kleinen Fenster rechts, reißt den Vorhang weg, schreit  
Helft! Mörder! helft dem Herren! Mörder, Mörder!  
Sie morden mich!  
Er wird weggezerrt. Hört mich denn niemand? hört  
denn niemand?

10 Noch einmal erscheint sein Gesicht am Fenster.

ELEKTRA reckt sich auf  
Agarnemnon hört dich!

AEGISTH wird fortgerissen Weh mir!

ELEKTRA steht, furchtbar atmend, gegen das Haus gekehrt.  
15 Die Frauen kommen wild herausgelaufen, Chrysothemis unter ihnen. Wie  
besinnungslos laufen sie gegen die Hoftür. Dort machen sie plötzlich Halt,  
wenden sich.

CHRYSOTHEMIS  
Elektra! Schwester! komm mit uns! so komm  
mit uns! es ist der Bruder drin im Haus!  
20 es ist Orest, der es getan hat!

Stimmengewirr, Getümmel draußen.

Komm!  
Er steht im Vorsaal, alle sind um ihn,  
sie küssen seine Füße, alle, die  
25 Aegisth im Herzen haßten, haben sich  
geworfen auf die andern, überall  
in allen Höfen liegen Tote, alle,  
die leben, sind mit Blut bespritzt und haben  
selbst Wunden, und doch strahlen alle, alle

30 O Herr, sie melden's nicht  
mit Worten bloß, nein, mit leibhaftigen Zeichen,  
an denen auch kein Zweifel möglich ist.

AEGISTH

Was hast du in der Stimme? Und was ist  
35 in dich gefahren, daß du nach dem Mund  
mir redest? Was taumelst du so hin  
und her mit deinem Licht?

(S. 148)

ELEKTRA  
Es ist nichts andres,  
als daß ich endlich klug ward und zu denen  
mich halte, die die Stärkern sind. Erlaubst du,  
5 daß ich voran dir leuchte?

AEGISTH etwas zaudernd  
Bis zur Tür.  
Was tanzest du? Gib Obacht.

10 ELEKTRA indem sie ihn, wie in einem unheimlichen Tanz, umkreist sich  
plötzlich tief bückend  
Hier! die Stufen,  
daß du nicht fällst.

AEGISTH an der Haustür  
Warum ist hier kein Licht?  
15 Wer sind die dort?

ELEKTRA  
Die sind's, die in Person  
dir aufzuwarten wünschen, Herr. Und ich,  
die so oft durch freche unbescheidne Näh'  
20 dich störte, will nun endlich lernen, mich  
im rechten Augenblick zurückzuziehen.

AEGISTH geht ins Haus. Stille. Dann Lärm drinnen. Aegisth erscheint an einem  
kleinen Fenster, reißt den Vorhang weg, schreiend  
Helft! Mörder! helft dem Herren! Mörder,  
25 Sie morden mich!  
Hört mich niemand? hört  
mich niemand?

Er wird weggezerrt.

ELEKTRA reckt sich auf  
Agarnemnon hört dich!

Noch einmal erscheint Aegisths Gesicht am Fenster.

AEGISTH  
Weh mir!

Er wird fortgerissen.

35 ELEKTRA steht, furchtbar atmend, gegen das Haus gekehrt.  
Die Frauen kommen von links herausgelaufen, Chrysothemis unter ihnen. Wie  
besinnungslos  
laufen sie gegen die Hoftür. Dort machen sie plötzlich Halt, wenden sich.

(S. 149)

CHRYSOTHEMIS  
Elektra! Schwester! komm mit uns! o komm  
mit uns! es ist der Bruder drin im Haus!  
es ist Orest, der es getan hat!

Getümmel im Hause, Stimmengewirr, aus dem sich ab und zu  
die Rufe des Chors, »Orest« bestimmter abheben.

Komm!  
Er steht im Vorsaal, alle sind um ihn,  
und küssen seine Füße.

10 Das Kampfgetöse, der tödliche Kampf zwischen den zu Orest haltenden Sklaven und  
den Angehörigen des Aegisth, hat sich allmählich in die innern Höfe gezogen, mit  
denen die Hoftür rechts kommuniziert.

Alle, die

30 umarmen sich

Draußen wachsender Lärm, die Frauen sind hinausgelaufen, Chrysothemis steht allein, von draußen fällt Licht herein.

und jauchzen, tausend Fackeln  
sind angezündet. Hörst du nicht, so hörst du  
35 denn nicht?

ELEKTRA auf der Schwelle kauern  
Ob ich nicht höre? ob ich die  
Musik nicht höre? sie kommt doch aus mir  
heraus. Die Tausende, die Fackeln tragen

und deren Tritte, deren uferlose  
Myriaden Tritte überall die Erde  
dumpf dröhnen machen, alle warten sie  
auf mich: ich weiß doch, daß sie alle warten,  
5 weil ich den Reigen führen muß, und ich  
kann nicht, der Ozean, der ungeheure,  
der zwanzigfache Ozean begräbt  
mir jedes Glied mit seiner Wucht, ich kann mich  
nicht heben!

10 CHRYSOTHEMIS fast schreiend vor Erregung  
Hörst du nicht, sie tragen ihn,  
sie tragen ihn auf ihren Händen, allen  
sind die Gesichter ganz verwandelt, allen  
simmern die Augen und die alten Wangen  
15 von Tränen! Alle weinen, hörst du's nicht?  
Ah!

(S. 110)

Aegisth von Herzen haften, haben sich  
15 geworfen auf die andern, überall  
in allen Höfen liegen Tote, alle,  
die leben, sind mit Blut bespritzt und haben  
selbst Wunden, und doch strahlen alle, alle  
umarmen sich und jauchzen, tausend Fackeln –

20 Draußen wachsender Lärm, der sich jedoch, wenn Elektra beginnt, mehr und mehr  
nach den äußeren Höfen rechts und im Hintergrunde verzogen hat. Die Frauen sind  
hinausgelaufen, Chrysothemis allein, von draußen fällt Licht  
herein. sind angezündet. Hörst du nicht? So hörst  
du denn nicht?

25 ELEKTRA auf der Schwelle kauern  
Ob ich nicht höre? ob ich die  
Musik nicht höre? sie kommt doch aus mir.  
Die Tausende, die Fackeln tragen  
und deren Tritte, deren uferlose  
30 Myriaden Tritte überall die Erde  
dumpf dröhnen machen, alle warten  
auf mich: ich weiß doch, daß sie alle warten,  
weil ich den Reigen führen muß, und ich  
kann nicht, der Ozean, der ungeheure,  
35 der zwanzigfache Ozean begräbt  
mir jedes Glied mit seiner Wucht, ich kann mich  
nicht heben!

CHRYSOTHEMIS fast schreiend vor Erregung  
Hörst du denn nicht, sie tragen ihn,  
40 sie tragen ihn auf ihren Händen.

ELEKTRA springt auf, vor sich hin, ohne auf Chrysothemis zu  
achten  
Wir  
sind bei den Göttern, wir Vollbringenden.

(S. 150)

Begeistert

Sie fahren dahin wie die Schärfe des Schwerts  
durch uns, die Götter, aber ihre  
Herrlichkeit ist nicht zuviel für uns!

5 CHRYSOTHEMIS  
Allen sind die Gesichter verwandelt, allen  
simmern die Augen und die alten Wangen  
vor Tränen! Alle weinen, hörst du's nicht?

ELEKTRA	CHRYSOTHEMIS
10 Ich habe Finsternis gesät und	Gut sind die Götter! Gut!
ernte	
Lust über Lust.	Es fängt ein Leben für dich und
Ich war ein schwarzer Leichnam	mich und alle Menschen an.
unter Lebenden und diese	
15 Stunde	
bin ich das Feuer des Lebens	
und meine Flamme	Die überschwänglich guten Göt-
verbrennt die Finsternis der	ter sind's, die das gegeben
Welt.	haben.
20 Mein Gesicht muß weißer sein	
als das weißglühende Gesicht	Wer hat uns je geliebt?
des Monds.	
Wenn einer auf mich sieht,	
muß er den Tod empfangen	
25 oder muß	
vergehen vor Lust.	
Seht ihr denn mein Gesicht?	Wer hat uns je geliebt?
Seht ihr das Licht, das von mir	
ausgeht?	
30 CHRYSOTHEMIS	
Nun ist der Bruder da und Liebe	

fließt über uns wie Öl und Myrrhen, Liebe  
ist Alles! wer kann leben ohne Liebe?

ELEKTRA

feurig

35 Ai! Liebe tötet! aber keiner fährt

dahin

und hat die Liebe nicht gekannt!

Chrysothemis läuft hinaus.

CHRYSOTHEMIS

Elektra!

Ich muß bei meinem

Bruder

stehn!

(S. 151)

Elektra schreitet von der Schwelle herunter. Sie hat den Kopf zurückgeworfen wie eine Mänade. Sie wirft die Knie, sie reckt die Arme aus, es ist ein namenloser Tanz, in welchem sie nach vorwärts schreitet.

CHRYSOTHEMIS erscheint wieder an der Tür, hinter ihr Fackeln, Gedräng, Gesichter

5 von Männern und Frauen

Elektra!

ELEKTRA bleibt stehen, sieht starr auf sie hin

Schweig, und tanze. Alle müssen

herbei! hier schließt euch an! Ich trage die Last

10 des Glückes, und ich tanze vor euch her.

Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins:

schweigen und tanzen!

Sie tut noch einige Schritte des angespanntesten Triumphes und stürzt zusammen.

CHRYSOTHEMIS zu ihr. Elektra liegt starr. Chrysothemis läuft

15 an die Tür des Hauses, schlägt daran

Orest! Orest!

Stille. Vorhang.

Sie läuft hinaus.

Elektra hat sich erhoben. Sie schreitet von der Schwelle herunter. Sie hat den Kopf zurückgeworfen wie eine Mänade. Sie wirft die Knie, sie reckt die Arme aus, es ist ein namenloser Tanz, in welchem sie nach vorwärts schreitet.

CHRYSOTHEMIS erscheint wieder an der Tür, hinter ihr Fackeln, Gedräng, Gesichter von Männern und Frauen

Elektra!

ELEKTRA bleibt stehen, sieht starr auf sie hin

25 Schweig, und tanze. Alle müssen

herbei! hier schließt euch an! Ich trag' die Last

des Glückes, und ich tanze vor euch her.

Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins :

schweigen und tanzen!

30 Sie tut noch einige Schritte des angespanntesten Triumphes und stürzt zusammen.

CHRYSOTHEMIS zu ihr. Elektra liegt starr. Chrysothemis läuft an die Tür des Hauses, schlägt daran

Orest! Orest!

Stille. Vorhang.

## Literatur

### BIBLIOGRAPHIE I

(benutzte Ausgaben zu Hofmannsthals Werk)

- Hofmannsthal, Hugo von: „Ad me ipsum“, in: ders.: *Aufzeichnungen*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1959 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 6), S. 211-245.
- Hofmannsthal, Hugo von: „Algernon Charles Swinburne“, in: ders.: *Prosa I*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1956 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 1), S. 99-105; hier S. 102.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Ariadne auf Naxos. Zeugnisse*, in: ders.: *Operndichtungen 2*, hg. v. Manfred Hoppe, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1985 (= Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, 38 Bde., hg. v. Rudolf Hirsch u. a., Bd. 24), S. 169-238.
- Hofmannsthal, Hugo von: „Ariadne. Aus einem Brief an Richard Strauß“, in: ders.: *Prosa III*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1952 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 3), S. 138-142.
- Hofmannsthal, Hugo von: „Aufzeichnungen“, in: ders.: *Reden und Aufsätze III. Buch der Freunde. Aufzeichnungen 1889-1929*, hg. v. Bernd Schoeller u. Ingeborg Beyer-Ahlert, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1980 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Um einige Texte erweiterte Ausgabe der 15 Bde.*, 10 Bde., hg. v. Bernd Schoeller, Bd. 10), S. 303-609.
- Hofmannsthal, Hugo von: „Aufzeichnungen und Tagebücher“, in: ders.: *Aufzeichnungen*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1959 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 6), S. 87-211.
- Hofmannsthal, Hugo von: „Aufzeichnungen zu Rede in Skandinavien“, in: ders.: *Prosa III*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1952 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 3), S. 350-368.
- Hofmannsthal, Hugo von: „Blick auf Jean Paul“, in: ders.: *Prosa III*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1952 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 3), S. 153-158.
- Hofmannsthal, Hugo von: „Brief an Max Pirker“, in: ders.: *Aufzeichnungen*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1973 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 6), S. 369-372.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Briefe 1890-1901*, Berlin: Fischer Verlag 1935.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Briefe 1900-1909*, Wien: Bermann-Fischer Verlag 1937.
- Hofmannsthal, Hugo von: „Buch der Freunde“, in: ders.: *Aufzeichnungen*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1959 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 6), S. 9-



- Hofmannsthal, Hugo von: „Das Reinhardtsche Theater“, in: ders.: *Prosa III*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1952 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 3), S. 429-435
- Hofmannsthal, Hugo von: „Das Spiel vor der Menge“, in: ders.: *Prosa III*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1952 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 3), S. 60-66.
- Hofmannsthal, Hugo von: „Der begrabene Gott“, in: ders.: *Reden und Aufsätze I*, hg. v. Bernd Schoeller u. Ingeborg Beyer-Ahlert, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1979 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Um einige Texte erweiterte Ausgabe der 15 Bde.*, 10 Bde., hg. v. Bernd Schoeller, Bd. 8), S. 348-350.
- Hofmannsthal, Hugo von: „Der Dichter und diese Zeit“, in: ders.: *Prosa II*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1951 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 2), S. 264-320.
- Hofmannsthal, Hugo von: „Die ägyptische Helena“, in: ders.: *Prosa IV*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1980 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 4), S. 441-461.
- Hofmannsthal, Hugo von: „Die ägyptische Helena. Varianten und Erläuterungen“, in: ders.: *Erfundene Gespräche und Briefe*, hg. v. Ellen Ritter, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1991 (= Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, 38 Bde., hg. v. Rudolf Hirsch u. a., Bd. 31), S. 522-538.
- Hofmannsthal, Hugo von: „Die ägyptische Helena. Zeugnisse“, in: ders.: *Operndichtungen*, hg. v. Ingeborg Beyer-Ahlert, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 2001 (= Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, 38 Bde., hg. v. Rudolf Hirsch u. a., Bd. 25), S. 456-549.
- Hofmannsthal, Hugo von: „Die Briefe des Zurückgekehrten“, in: ders.: *Prosa II*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1951 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 2), S. 321-357.
- Hofmannsthal, Hugo von: „Die Briefe des Zurückgekehrten. Varianten und Erläuterungen“, in: ders.: *Erfundene Gespräche und Briefe*, hg. v. Ellen Ritter, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1991 (= Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, 38 Bde., hg. v. Rudolf Hirsch u. a., Bd. 31), S. 426-459.
- Hofmannsthal, Hugo von: „Die Bühne als Traumbild“, in: ders.: *Prosa II*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1951 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 2), S. 75-81.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Die Frau ohne Schatten*, in: ders.: *Die Erzählungen*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1953 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 5), S. 254-375.
- Hofmannsthal, Hugo von: „Die Menschen in Ibsens Dramen“, in: ders.: *Prosa I*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1956 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 1), S. 87-99.

- Hofmannsthal, Hugo von: „Ein Brief“, in: ders.: *Prosa II*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1951 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 2), S. 7-22.
- Hofmannsthal, Hugo von: „Eines Dichters Stimme“, in: ders.: *Prosa II*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 1951 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 2), S. 182-190.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Elektra. Tragödie in einem Aufzug*, in: ders.: *Dramen 5*, hg. v. Klaus Bohnenkamp u. Mathias Mayer, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1997 (= Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, 38 Bde., hg. v. Rudolph Hirsch u. a., Bd. 7), S. 63-110.
- Hofmannsthal, Hugo von: „Elektra. Zeugnisse“, in: ders.: *Dramen 5*, hg. v. Klaus Bohnenkamp u. Mathias Mayer, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1997 (= Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, 38 Bde., hg. v. Rudolph Hirsch u. a., Bd. 7), S. 366-476.
- Hofmannsthal, Hugo von: „Erinnerung schöner Tage. Entstehung, Überlieferung, Varianten“, in: ders.: *Erzählungen 1*, hg. v. Heinz Otto Burger u. a., Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1975 (= Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, 38 Bde., hg. v. Rudolf Hirsch u. a., Bd. 28), S. 225-233.
- Hofmannsthal, Hugo von: „Eugene O’Neill“, in: ders.: *Prosa IV*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1980 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 4), S. 195-204.
- Hofmannsthal, Hugo von: „Gabriele d’Annunzio“, in: ders.: *Prosa I*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1956 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 1), S. 147-158.
- Hofmannsthal, Hugo von: „Poesie und Leben“, in: ders.: *Prosa I*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1956 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 1), S. 260-268.
- Hofmannsthal, Hugo von: „Rede in Skandinavien“, in: ders.: *Prosa III*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1952 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 3), S. 350-368.
- Hofmannsthal, Hugo von: „Über Charaktere im Roman und im Drama“, in: ders.: *Prosa II*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1951 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 2), S. 38-56.
- Hofmannsthal, Hugo von: „Zur Physiologie der modernen Liebe“, in: ders.: *Prosa I*, hg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1956 (= Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 Bde., hg. v. Herbert Steiner, Bd. 1), S. 7-14.
- Hofmannsthal, Hugo von u. Bebenburg, Edgar-Karg von: *Briefwechsel*, hg. v. Mary Gilbert, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1966.
- Hofmannsthal, Hugo von u. Eysoldt, Gertrud: „Szenische Vorschriften zu *Elektra*“, in: *Der Sturm Elektra. Briefe*, hg. v. Leonard Fiedler, Salzburg u. Wien: Residenz Verlag 1996, S. 95-98.
- Hofmannsthal, Hugo von u. Kessler, Harry Graf: *Briefwechsel 1898-1929*, hg. v. Hilde Burger, Frankfurt a. Main.: Insel Verlag 1968.

- Hofmannsthal, Hugo von u. Leopold, Andrian von: *Briefwechsel*, hg. v. Walter Perl, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1968.
- Hofmannsthal, Hugo von u. Schnitzler, Arthur: *Briefwechsel*, hg. v. Heinrich Schnitzler, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1979.
- Hofmannsthal, Hugo von u. Strauss, Richard: *Briefwechsel*, hg. v. Willi Schub, Zürich: Atlantis Verlag 1978.
- Hofmannsthal, Hugo von u. Strauss, Richard: *Der Rosenkavalier. Fassungen, Briefe, Filmszenarium, Briefe*, hg. v. Willi Schuh, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1972.

## BIBLIOGRAPHIE II

(benutzte Ausgaben zu einzelnen Autoren)

- Aelianus, Claudius: *Bunte Geschichten*, übers. v. Hadwig Helms, Leipzig: Reclam Verlag 1990.
- Aischylos: *Orestie*, übers. v. Oskar Werner, München: Heimeran Verlag 1948.
- Apollodor: *Bibliothèque. Götter- und Heldensagen*, übers. v. Paul Dräger, Düsseldorf u. Zürich: Artemis u. Winkler Verlag 2005.
- Bahr, Hermann: *Dialog vom Tragischen*, Berlin: Fischer Verlag 1904.
- Bahr, Hermann: „Skizzenbuch 1: 1903“, in: ders.: *Tagebücher Skizzenbücher Notizhefte (1901-1903)*, hg. v. Moritz Csáky, Wien, Köln u. Weimar: Böhlau Verlag 1997 (= Hermann Bahr: *Tagebücher Skizzenbücher Notizhefte* 5 Bde., hg. v. Moritz Csáky, Bd. 3), S. 249-338.
- Bahr, Hermann: *Studien zur Kritik der Moderne*, Weimar: Kromsdorf Verlag 2005.
- Bahr, Hermann: *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904*, Stuttgart: Kohlhammer Verlag 1968.
- Breuer, Josef u. Freud, Sigmund: *Studien über Hysterie. Einleitung von Stavros Mentzos*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1991.
- Broch, Hermann: *Dichten und Erkennen. Essays*, hg. v. Hannah Arendt, Zürich: Rhein Verlag 1955, (= Gesammelte Werke, Bd. 1).
- Broch, Hermann: *Hofmannsthal und seine Epoche*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1975.
- Euripides: *Elektra*, übers. v. Kurt Steinmann, Stuttgart: Reclam Verlag 2005.
- Euripides: *Helena*, übers. v. Peter Handke, Berlin: Insel Verlag 2010.
- Euripides: *Iphigenie in Aulis*, übers. v. Ernst Buschor, in: ders.: *Orestes. Iphigenie in Aulis. Die Mänaden*, hg. v. Gustav-Adolf Seeck, München: Heimeran Verlag 1977 (= Euripides: *Sämtliche Tragödien und Fragmente*, 5 Bde., hg. v. Gustav-Adolf Seeck, Bd. 5).
- Freud, Sigmund: „Bruchstück einer Hysterie Analyse“, in: ders.: *Werke aus den Jahren 1904-1905*, hg. v. Anna Freud u. a., London: Fischer Verlag 1942 (= Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, 18 Bde., hg. v. Anna Freud, u. a., Bd. 5), S. 162-286.
- Freud, Sigmund: „Das Unbewusste“, in: ders.: *Werke aus den Jahren 1913-1917*, hg. v. Anna Freud u. a., London: Fischer Verlag 1946 (= Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, 18 Bde., hg. v. Anna Freud, u. a., Bd. 10), S. 264-303.
- Freud, Sigmund: „Die Fixierung an das Trauma, das Unbewusste“, in: ders.: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, hg. v. Anna Freud u. a., London: Fischer Verlag 1940 (= Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, 18 Bde., hg.

- v. Anna Freud, u. a., Bd. 11), S. 282-295.
- Freud, Sigmund: „Die Frage der Laienanalyse“, in: ders.: *Werke aus den Jahren 1925-1931*, hg. v. Anna Freud u. a., London: Fischer Verlag 1948 (= Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, 18 Bde., hg. v. Anna Freud, u. a., Bd. 14), S. 209-296.
- Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*, in: ders.: *Die Traumdeutung. Über den Traum*, hg. v. Anna Freud u. a., London: Fischer Verlag 1942 (= Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, 18 Bde., hg. v. Anna Freud, u. a., Bd. 2 u. 3), S. 1-626.
- Freud, Sigmund: *Selbstdarstellung*, in: ders.: *Werke aus den Jahren 1925-1931*, hg. v. Anna Freud u. a., London: Fischer Verlag 1948 (= Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, 18 Bde., hg. v. Anna Freud, u. a., Bd. 14), S. 54-96.
- Freud, Sigmund: „Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene“, in: ders.: *Hysterie und Angst*, hg. v. Alexander Mitscherlich u. a., Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1971 (= Sigmund Freud: *Studienausgabe*, 10 Bde., hg. v. Alexander Mitscherlich u. a., Bd. 6), S. 11-24.
- Freud, Sigmund: *Über den Traum*, in: ders.: *Die Traumdeutung. Über den Traum*, hg. v. Anna Freud u. a., London: Fischer Verlag 1942 (= Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, 18 Bde., hg. v. Anna Freud, u. a., Bd. 2 u. 3), S. 643-701.
- Freud, Sigmund: *Zeitgemäßes über Krieg und Tod*, in: ders.: *Werke aus den Jahren 1913-1917*, hg. v. Anna Freud u. a., London: Fischer Verlag 1946 (= Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, 18 Bde., hg. v. Anna Freud, u. a., Bd. 10), S. 324-355.
- Greek Epic Fragments. From the seventh to the fifth centuries*, hg. v. Martin West, Cambridge u. London: Harvard University Press 2003.
- Griechische Bilderchroniken. Bearbeitet von Otto Jahn und beendet von Adolf Michaelis*, Bonn: Marcus Verlag 1873.
- Griechische Lyrik in einem Band*, übers. v. Dietrich Ebener, hg. v. Dietrich Ebener, Berlin u. Weimar: Aufbau Verlag 1980.
- Hesiod: *Sämtliche Gedichte. Theogonie· Erga· Frauenkataloge*, übers. v. Walter Marg, hg. v. Walter Marg, Zürich u. Stuttgart: Artemis Verlag 1970.
- Hesiod: *Werke in einem Band. Theogonie· Werke und Tage· Ehoien· Der Schild des Herakles· Fragmente· Texte zum Nachleben*, übers. v. Luise Hallof, hg. v. Luise Hallof, Berlin: Aufbau Verlag 1994.
- Homer: *Homerische Hymnen*, übers. v. Karl-Arno Pfeiff, hg. v. Erika Simon, Tübingen: Stauffenburg Verlag 2010.
- Homer: *Ilias*, übers. v. Wolfgang Schadewaldt, Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1975.
- Homer: *Odysee*, übers. v. Wolfgang Schadewaldt, Zürich: Artemis Verlag 1966.
- Krafft-Ebing, Richard von: *Psychopathia Sexualis mit besonderer Berücksichtigung der konträren Sexualempfindung*, Stuttgart: Enke Verlag 1894.
- Mach, Ernst: *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Jena: Fischer Verlag 1922.
- Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*, in: ders.: *Friedrich Nietzsche*, hg. v. Karl Schlechta, München: Hanser Verlag 1966 (= Friedrich Nietzsche: *Werke in drei Bänden*, 3 Bde., hg. v. Karl Schlechta, Bd. 2), S. 275-563.
- Nietzsche, Friedrich: *Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre*, in: ders.: *Friedrich Nietzsche*, hg. v. Karl Schlechta, München: Hanser Verlag 1977 (= Friedrich Nietzsche: *Werke in drei Bänden*, 3 Bde., hg. v. Karl Schlechta, Bd. 3), S. 415-927.
- Nietzsche, Friedrich: *Die fröhliche Wissenschaft*, in: ders.: *Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag Gruyter 1988 (= Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe*, 15 Bde., hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 3), S. 343-653.



- Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*, in: ders.: *Friedrich Nietzsche*, hg. v. Karl Schlechta, München: Hanser Verlag 1977 (= Friedrich Nietzsche: *Werke in drei Bänden*, 3 Bde., hg. v. Karl Schlechta, Bd. 1), S. 7-135.
- Nietzsche, Friedrich: *Jenseits von Gut und Böse*, in: ders.: *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag Gruyter 1988 (= Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe*, 15 Bde., hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 6), S. 9-243.
- Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches, in: ders.: Menschliches, Allzumenschliches I, II, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag Gruyter 1988 (= Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe*, 15 Bde., hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 2), S. 9-367.
- Nietzsche, Friedrich: *Morgenröthe*, in: ders.: *Morgeröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag Gruyter 1988 (= Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe*, 15 Bde., hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 3), S. 9-333.
- Nietzsche, Friedrich: „Nachgelassene Fragmente Herbst 1880“, in: ders.: *Nachgelassene Fragmente 1880-1882*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag Gruyter 1988 (= Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe*, 15 Bde., hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 9), S. 194-316.
- Nietzsche, Friedrich: „Nachgelassene Fragmente Herbst 1887“, in: ders.: *Nachgelassene Fragmente 1885-1887*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag Gruyter 1988 (= Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe*, 15 Bde., hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 12), S. 339-582.
- Nietzsche, Friedrich: „Nachgelassene Fragmente Sommer-Herbst 1882“, in: ders.: *Nachgelassene Fragmente 1882-1884*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag Gruyter 1988 (= Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe*, 15 Bde., hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 10), S. 43-108.
- Nietzsche, Friedrich: *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn*, in: ders.: *Friedrich Nietzsche*, hg. v. Karl Schlechta, München: Hanser Verlag 1977 (= Friedrich Nietzsche: *Werke in drei Bänden*, 3 Bde., hg. v. Karl Schlechta, Bd. 3), S. 309-322.
- Nietzsche, Friedrich: *Unzeitgemäße Betrachtungen*, in: ders.: *Friedrich Nietzsche*, hg. v. Karl Schlechta, München: Hanser Verlag 1977 (= Friedrich Nietzsche: *Werke in drei Bänden*, 3 Bde., hg. v. Karl Schlechta, Bd. 1), S. 135-435.
- Nietzsche, Friedrich: *Zur Genealogie der Moral*, in: ders.: *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1988 (= Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe*, 15 Bde., hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 5), 245-413.
- Pausanias: *Pausanias Reisen in Griechenland. Gesamtausgabe in drei Bänden*, übers. v. Ernst Meyer, Zürich u. München: Artemis u. Winkler Verlag 2001 (Bd. 1).
- Pindar: *Pindari Carmina cum Fragmentis*, hg. v. Bruno Snell, Leipzig : Teubner Verlag 1959.
- Pindar: *Siegeslieder*, übers. v. Uvo Hölscher, München: Beck Verlag 2002.



- Poetarum melicorum graecorum fragmenta. Alkman, Stesichorus, Ibycus*, hg. v. Malcolm Davies, Oxford u. a.: Oxford University Press 1991.
- Reinhardt, Max: *Ich bin nichts als ein Theatermann. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*, hg. v. Hugo Fetting, Berlin: Henschelverlag 1989.
- Rohde, Erwin: *Die Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Tübingen: Mohr Verlag 1907 (Bd. 1).
- Schnitzler, Arthur: *Hugo von Hofmannsthal. Charakteristik aus den Tagebüchern. Mitgeteilt und kommentiert von Bernd Urban in Verbindung mit Werner Volke*, hg. v. Wolfram Mauser, Freiburg im Breisgau: 1975
- Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in: ders.: *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, hg. v. Wolfgang von Löhneysen, Leipzig: Insel Verlag 1979, (= Arthur Schopenhauer: *Sämtliche Werke*, 5 Bde., hg. v. Wolfgang von Löhneysen, Bd. 1).
- Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in: ders.: *Die Welt als Wille und Vorstellung II*, hg. v. Wolfgang von Löhneysen, Stuttgart u. Frankfurt a. M.: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990 (= Arthur Schopenhauer: *Sämtliche Werke*, 5 Bde., hg. v. Wolfgang von Löhneysen, 2. Abt., Bd. 2).
- Sophokles: *Ηλέκτρα* (Elektra), übers. v. Theodoros Mavropoulos, Athen: Zitros Verlag 2007.
- Sophokles: *Elektra*, übers. v. Wilhelm Willige, in: ders.: *Sophokles Dramen*, hg. v. Wilhelm Willige, Zürich: Artemis u. Winkler Verlag 1995 (= Sophokles: *Dramen*, 1 Bd., hg. v. Wilhelm Willige, Bd. 1).
- Stesichoros: „Fragmente aus der Oresteia“, übers. v. Gerhard Wirth, in: *Griechische Lyrik. Von den Anfängen bis zu Pindar*, hg. v. Gerhard Wirth, Glückstadt: Rowohlt Verlag 1963 (Bd. 6).
- Unbek. Autor: „The Returns“, übers. v. Hugh, Evelyn-White, in: *Hesiod, Homeric Hymns, Epic Cycle, Homeric Hymns*, hg. v. George Goold, Cambridge u. London: Cambridge University Press 1936, S. 524-528.
- Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, München: Matthes u. Seitz Verlag 1980 (zuerst 1903).
- Zweig, Stefan: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 2006.

### BIBLIOGRAPHIE III

(zu den antiken Vorlagen der hofmannsthalschen Klytämnestra)

- Arms, Edward de u. Hulley, Karl: „The Oresteia Story in the Odyssey“, in: *Transactions of the American Philological Association* 77 (1946), S. 207-213.
- Babiniotis, Georgios: *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας* (Lexikon der Neugriechischen Sprache), Athen: Kentro Lexikologias 1998.
- Bazarides, Kostas: „Κλυταιμνήστρα ή οι μεταμορφώσεις της μητέρας (Klytämnestra oder die Muttermetamorphosen)“, in: *Η Καθημερινή. Εφτά ημέρες* 32 (2000), S. 8-10.
- Betensky Aya: „Aeschylus’ Oresteia: The Power of Clytemnestra“, in: *Ramus* 7 (1978), S. 11-25.
- Bethe, Erich: „Klytämnestra“, in: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, hg. v. Wilhelm Kroll u. a., München: Druckenmüller Verlag

- 1985 (Bd. 21), S. 890-893.
- Blumenthal, Albrecht von: *Sophokles. Entstehung und Vollendung der griechischen Tragödie*, Stuttgart: Kohlhammer Verlag 1936.
- Bois, Page du: *Sowing the Body. Psychoanalysis and Ancient Representations of Women*, Chicago: Chicago University Press 1988.
- Bouvrie, Synnove des: *Women in Greek Tragedy. An anthropological approach*, Oslo: Norwegian University Press 1990.
- Braun, Maximilian: *Die Eumeniden des Aischylos und der Areopag*, Tübingen: Narr Verlag 1998.
- Diller, Hans: „Menschendarstellung und Handlungsführung“, in: *Antike und Abendland* 6 (1957), S. 157-169.
- Diller, Hans: „Über das Selbstbewusstsein der sophokleischen Personen“, in: *Wiener Studien. Zeitschrift für klassische Philologie* 69 (1956), S. 70-85.
- Eberhard, Engelbert: *Das Schicksal als poetische Idee bei Homer*, Würzburg: Schöningh Verlag 1923.
- Eitrem, Samson: „Moira“, in: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, hg. v. Wilhelm Kroll u. a., München: Druckenmüller Verlag 1980 (Bd. 15), S. 2449-2497.
- Flashar, Hellmut: *Sophokles. Dichter im demokratischen Athen*, München: Beck Verlag 2000.
- Gage, John: *Kulturgeschichte der Farbe von der Antike bis zur Gegenwart*, übers. v. Magda Moses u. Brad Opstelten, 1993.
- Gantz, Timothy: *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore u. London: Hopkins University Press 1993.
- Georgousopoulos, Kostas: *Ηλέκτρες* (Die Elektren) Athen: Megaro Moussikis 2007.
- Godino, Fausto: *Einführung in Homer*, übers. v. Ragna Enking, Berlin: Gruyter Verlag 1970.
- Gülke, Christina: *Mythos und Zeitgeschichte bei Aischylos. Das Verhältnis von Mythos und Historie in Eumeniden und Hiketiden*, Meisenheim: Hain Verlag, 1969.
- Harder, Ruth: *Die Frauenrollen bei Euripides. Untersuchungen zu Alkestis, Medeia, Hekabe, Erechtheus, Elektra, Troades und Iphigeneia in Aulis*, Stuttgart: M u. P Verlag 1993.
- Harder, Ruth: „Klytämnestra“, in: *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. hg. v. Hubert Cancik u. Helmuth Schneider, Stuttgart: Metzler Verlag 1999 (Bd. 6), S. 611-612.
- Hermes, Laura: *Traum und Traumdeutung in der Antike*, Zürich: Artemis u. Winkler Verlag 1996.
- Heubeck, Alfred u. a.: *A commentary on Homers Odyssey. Books XVII-XXIV*, Oxford: Clarendon Press 1992 (Bd. 3).
- Höfer, Otto: „Klytämnestra“, in: *Lexikon der griechischen und Römischen Mythologie*, hg. v. Wilhelm-Heinrich Roscher, Hildesheim, Zürich u. New York: Olms Verlag 1993 (Bd. 3), S. 1230-1245.
- Höfer, Otto: „Leda“, in: *Lexikon der griechischen und Römischen Mythologie*, hg. v. Wilhelm-Heinrich Roscher, Hildesheim, Zürich u. New York: Olms Verlag 1992 (Bd. 2), S. 1922-1932.
- Hölscher, Uvo: „Die Atridensage in der Odyssee“, in: *Festschrift für Richard Alewyn*, hg. v. Herbert Singer u. Benno von Wiese, Köln: Böhlau Verlag 1967, S. 1-5.
- Hose, Martin: *Euripides als Anthropologe*, München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaft 2009.
- Humphreys, Sarah: *Anthropology and the Greeks*, London: Routledge u. Kegan Paul

- 1978.
- Jaene, Hans-Erich: *Die Funktion des Pathetischen im Aufbau sophokleischer und euripideischer Tragödien*, Leipzig: Noske Verlag 1929.
- Kahl-Furthmann, Gertrud: *Wann lebte Homer? Eine verschollene Menschheit tritt ans Licht*, Meisenheim am Glan: Hain Verlag 1967.
- Kakridis, Ioannis: *Οι Ηρωες* (Die Helden), Athen: Ekdotiki Athinon 1987.
- Kakridis, Ioannis: *Εισαγωγή στο Μύθο* (Einführung in den Mythos), Athen: Ekdotiki Athinon 1987.
- Kakridis, Ioannis: *Το μήνυμα του Ομήρου* (Homers Botschaft), Athen: Estia Verlag 1985.
- Katz, Marilyn: „The Character of Tragedy. Women and the Greek Imagination“, in: *Arethusa* 27 (1994), S. 81-104.
- Kerényi, Karl: „Vorwort“, in: *Elektra. Sophokles, Euripides, Hofmannsthal, O' Neill, Giraudoux, Hauptmann. Vollständige Dramentexte*, hg. v. Joachim Schondorff, München u. Wien: Langen Verlag 1965, S. 9-30.
- Komar, Kathleen: *Reclaiming Klytemnestra. Revenge or Reconciliation*, Urbana u. Chicago: University of Illinois Press 2003.
- Komar, Kathleen: „The hand that rocks the cradle wields the axe“, in: *Thamyris* 1 (1994), H.1, S. 81-103.
- Kuch, Heinrich: „Formen des Menschenbildes bei Euripides“, in: *Der Mensch als Mass der Dinge*, hg. v. Reimar Müller, Berlin: Akademie Verlag 1976, S. 283-307.
- Kullmann, Wolfgang: *Homerische Motive. Beiträge zur Entstehung, Eigenart und Wirkung von Ilias und Odyssee*, Stuttgart: Steiner Verlag 1992.
- Kunst, Karl: *Die Frauengestalten im attischen Drama*, Wien u. Leipzig: Braumüller Verlag 1922.
- Laumann, Wolfgang: *Die Gerechtigkeit der Götter in der Odyssee, bei Hesiod und bei den Lyrikern*, Rheinfelden: Schäuble Verlag 1988.
- Lesky, Albin: *Geschichte der griechischen Literatur*, München: Saur Verlag 1999.
- Lesky, Albin: „Homeros“, in: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, hg. v. Wilhelm Kroll u. a., Stuttgart: Druckenmüller Verlag 1968 (Bd. 11), S. 687-846.
- Lévi-Strauss, Claude: *Strukturelle Anthropologie*. übers. v. Hans Neumann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1973 (= Bd. 2).
- Luther, Andreas: „Vorwort“, in: *Geschichte und Fiktion in der homerischen Odyssee*, hg. v. Andreas Luther, München: Beck Verlag 2006, S. 7-8.
- MacEwen, Sally: *Views of Clytemnestra, ancient and modern*, Lewiston: Edwin Mellen Press 1990.
- Marquardt, Patricia: „Clytemnestra. A Felicitous Spelling in the Odyssey“, in: *Arethusa* 25 (1992), S. 241-254.
- Matthiessen, Kjeld: *Die Tragödien des Euripides*, München: Beck Verlag 2002.
- Matthiessen, Kjeld: *Euripides und sein Jahrhundert*, München: Beck Verlag 2004.
- Michelini, Ann: „Characters and Character Change in Aischylos: Klytaemnestra and the Furies“, in: *Ramus* 8 (1979), S.153-164.
- Murray, Gilbert: *Euripides und seine Zeit*, übers. v. Gertrud Bayer u. Erich Bayer, Darmstadt: Oxford University Press 1957.
- Pohlenz, Max: *Die Griechische Tragödie*, Leipzig u. Berlin: Teubner Verlag 1930.
- Reinhardt, Karl: *Sophokles*, Frankfurt a. M.: Klostermann Verlag 1976.
- Romily, Jacqueline de: *Έπος και Δράμα* (Epos und Drama), übers. v. Anastasios

- Stefos, Athen: Panagiotopouloi Verlag 1999.
- Roshdy, Mohamed: *Ο ρόλος της γυναίκας και ειδικά της Κλυταιμνήστρας στην „Ορέστεια“ του Αισχύλου και στον „Αγαμέμνονα“ του Σενέκα* (Die Rolle der Frau und speziell diejenige Klytämnestras in der *Orestie* Aischylos' und in *Agamemnon* Senecas') (Diss.), Athen: 2002.
- Sarischoulis, Efstratios: *Schicksal, Götter und Handlungsfreiheit in den Epen Homers*, Stuttgart: Steiner Verlag 2008.
- Scheuer, Willy: „Tantalos“, in: *Lexikon der griechischen und Römischen Mythologie*, hg. v. Wilhelm-Heinrich Roscher, Hildesheim, Zürich u. New York: Olms Verlag 1992 (Bd. 5), S. 75-86.
- Schmitt, Arbogast: *Selbstständigkeit und Abhängigkeit menschlichen Handelns bei Homer. Hermeneutische Untersuchungen zur Psychologie Homers*, Stuttgart: Steiner Verlag 1990.
- Scott, Keneth: „The Fabrik of Persuasion: Clytaemnestra, Agamemnon, and the Sea of Garments“, in: *The classical journal* 92 (1997), H. 2, S. 141-166.
- Segal, Charles: *Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text*, Ithaka u. New York: Cornell University Press 1986.
- Sommerstein, Alan: „Again Klytemnetras weapon“, in: *The classical quarterly* 83 (1989), S. 296-301.
- Stulz, Heinke: *Die Farbe Purpur im frühen Griechentum*, Stuttgart: Teubner Verlag 1990.
- Thomson, George: *Aischylos und Athen. Eine Untersuchung der gesellschaftlichen Ursprünge des Dramas*, übers. v. Hans-Georg Heidenreich, Berlin: Henschelverlag 1957.
- Vögler, Armin: *Vergleichende Studien zur sophokleischen und euripideischen Elektra*, Heidelberg: Winter Verlag 1967.
- Weinstock, Heinrich: *Sophokles*, Berlin: Die Runde Verlag 1937.
- Wilamowitz-Möllendorff, Tycho von: *Die dramatische Technik des Sophokles*, Berlin: Weidmann Verlag 1917.
- Wilamowitz-Möllendorff, Ulrich von: *Aischylos. Interpretationen*, Berlin: Weidmann Verlag 1914.
- Wilamowitz-Möllendorff, Ulrich von: *Homerische Untersuchungen*, Berlin: Weidmann Verlag 1991.
- Zierl, Andreas: *Affekte in der Tragödie. Orestie, Oidipus Tyrannos und die Poetik des Aristoteles*, Berlin: Akademie Verlag 1994.
- Zimmermann, Bernhard: *Die griechische Tragödie*, München u. Zürich: Artemis Verlag 1986.
- Zimmermann, Bernhard: „Sophokleische Charaktere. Aias, Antigone, Oidipus“, in: *Freiburger Universitätsblätter* 44 (2005), S. 25-45.
- Zuntz, Günther: *The Political Plays of Euripides*, Manchester: Manchester University Press 1955.
- Zürcher, Walter: *Die Darstellung des Menschen im Drama des Euripides*, Basel: Reinhardt Verlag 1947.

#### BIBLIOGRAPHIE IV

(Spezialliteratur zu Hofmannsthal)

- Alewyn, Richard: *Über Hugo von Hofmannsthal*, Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht Verlag 1963.



- Antonopoulou, Anastasia: *Η Ηλέκτρα του Hugo von Hofmannsthal ως παραγωγική πρόσληψη της ομώνυμης τραγωδίας του Σοφοκλή* (Die Elektra von Hugo von Hofmannsthal als produktive Rezeption der gleichnamigen Tragödie von Sophokles) (Diss.), Athen: 1992.
- Baumann, Gerhart: „Elektra. Das Drama der Konfiguration“, in: *Vereinigungen. Versuche zu neuerer Dichtung*, hg. v. Gerhart Baumann, München: Fink Verlag 1972, S. 75-114.
- Baumann, Gerhart: „Hugo von Hofmannsthal: Elektra“, in: *Wege der Forschung* 183 (1968), S. 274-310.
- Bohnenkamp, Klaus: „Deutsche Antiken-Übertragungen als Grundlage der Griechendramen Hofmannsthals“, in: *Euphorion* 70 (1976), S. 198-202.
- Borchardt, Rudolf: „Hofmannsthal“, in: *Die neue Rundschau* 65 (1954), S. 574-591.
- Braegger, Carlpeter: *Das Visuelle und das Plastische. Hugo von Hofmannsthal und die bildende Kunst*, Bern u. München: Francke Verlag 1979.
- Brinkmann, Richard: „Hofmannsthal und die Sprache“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 35 (1961), S. 69-95.
- Busch, Jürgen: *Das Geschlecht der Atriden in Mykene. Eine Stoffgeschichte der dramatischen Bearbeitungen in der Weltliteratur* (Diss.), Göttingen: 1951.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika: „Gewalt der Seele. Zur Spezifik der Gewaltphänomene in Hofmannsthals Elektra“, in: *Gewalt der Sprache. Sprache der Gewalt. Beispiele aus philologischer Sicht*, hg. v. Angelika Corbineau-Hoffmann u. Nicklas Pascal, Hildesheim: Olms Verlag 2000, S. 173-191.
- Crowhurst-Bond, Griseldis: „Schach, Geschehen und Handlung im Drama Hofmannsthals“, in: *Literatur als Dialog. Festschrift zum 50. Geburtstag von Karl Tober*, hg. v. Reingart Nethersole, Johannesburg : Ravan Press 1979, S. 395-402.
- Erken, Günther: *Hofmannsthals dramatischer Stil. Untersuchungen zur Symbolik und Dramaturgie*, Tübingen: Niemeyer Verlag 1967.
- Esselborn, Karl: *Hofmannsthal und der antike Mythos*, München: Fink Verlag 1969.
- Fiechtner, Helmut: *Hugo von Hofmannsthal. Die Gestalt des Dichters im Spiegel der Freunde*, Wien: Humboldt Verlag 1949.
- Fiedler, Leonhard: „Theater als Kollaboration. Drama und Regie im gemeinsamen Werk von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt“, in: *Modern Austrian Literature. A journal devoted to the study of Austrian literature* 7 (1974), H. 1/2, S. 185-208.
- Frick, Werner: *Die mythische Methode. Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne*, Tübingen: Niemeyer Verlag 1998.
- Fuhrmann, Manfred: „Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts“, in: *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, hg. v. Manfred Fuhrmann München: Fink Verlag 1971.
- Garten, Hugo: „Hofmannsthals und Hauptmanns Elektra“, in: *Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Festschrift für Benno von Wiese*, hg. v. Vincent Günther u. a., Berlin: Schmidt Verlag 1973, S. 418-429.
- Göbbels-Chelius, Annemarie: *Formen mittelbarer Darstellung im dramatischen Werk Hugo von Hofmannsthals. Eine Untersuchung zur dramatischen Technik und ihrer Entwicklung unter besonderer Berücksichtigung des Lustspiels „Der Schwierige“*, Meisenheim: Hain Verlag 1968.
- Götz, Susanne: *Bettler des Wortes. Irritationen des Dramatischen bei Sorge, Hofmannsthal und Horvath*, Frankfurt a. M.: Lang Verlag 1998.



- Gründig, Claudia: *Elektra durch die Jahrhunderte. Ein antiker Mythos in Dramen der Moderne*, München: Meidenbauer Verlag 2004.
- Günther, Timo: „Vom Tod der Tragödie zum Geburt des Tragischen. Hugo von Hofmannsthals *Elektra*“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 79 (2005), S. 96-130.
- Hamburger, Käte: *Vom Sophokles zum Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern*, Stuttgart: Kohlhammer Verlag 1962.
- Hamburger, Michael: „Hofmannsthals Bibliothek. Ein Bericht“, in: *Euphorion* 55 (1961), S.15-76.
- Hamburger, Michael: *Hugo von Hofmannsthal. Zwei Studien*, Göttingen: Sachse u. Pohl Verlag 1964.
- Handle, Donna van: *Das Spiel vor der Menge. Hugo von Hofmannsthals Bemühungen um Bühnenwirksamkeit am Beispiel ausgewählter Dramen*, New York: Lang Verlag 1986.
- Hart, Julius: „Hugo von Hofmannsthal: Elektra“, in: *Berlin-Theater der Jahrhundertwende. Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik (1889-1914)*, hg. v. Norbert Jaron u. Hedwig Müller, Tübingen: Niemeyer Verlag 1986, S. 539-540.
- Heberle, Johannes-Arnoldus: *Hugo von Hofmannsthal. Beobachtungen über seinen Stil*, Enschede : Loeff Verlag 1937.
- Heinemann, Karl: *Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur*, Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung 1920.
- Hiebler, Heinz: *Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne*, Würzburg: Königshausen u. Neumann Verlag 2003.
- Hirsch, Rudolf: *Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals*, Fischer Verlag 1995.
- Jakobson, Friedrich: „Hugo von Hofmannsthal: Elektra“, in: *Von der Freien Bühne zum politischen Theater. Drama und Theater im Spiegel der Kritik*, hg. v. Hugo Fetting, Leipzig: Reclam Verlag 1987, S. 228-240.
- Jakobson, Renate: *Rosa Bertens. Entwicklung einer Schauspielerin im deutschen Theaterleben der Jahre 1874-1929* (Diss.), Berlin: 1969.
- Janz, Marlies: *Marmorbilder. Weiblichkeit und Tod bei Clemens Brentano und Hugo von Hofmannsthal*, Königstein: Athenäum Verlag 1986.
- Jens, Walter: *Hofmannsthal und die Griechen*, Tübingen: Niemeyer Verlag 1955.
- Kimpel, Dieter: „Hugo von Hofmannsthal. Dramaturgie und Geschichtsverständnis“, in: *Deutsche Dramentheorien II*, hg. v. Reinhold Grimm, Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1981, S. 129-153.
- Kommerell, Max: *Hugo von Hofmannsthal. Eine Rede*, Frankfurt a. M.: Klostermann Verlag 1931.
- Lux, Hans-Werner: *Die „Orestie“ des Aischylos als Vorlage zu T. S. Eliots „The Family Reunion“ und Eugene O' Neills „ Mourning becomes Elektra“*. Eine vergleichende Studie (Diss), Freiburg: 1978.
- Marschall, Susanne: *Text, Tanz, Theater: eine Untersuchung des dramatischen Motivs und theatralen Ereignisses "Tanz" am Beispiel von Frank Wedekinds Bûchse der Pandora und Hugo von Hofmannsthals Elektra*, Frankfurt a. M.: Lang Verlag 1995.
- Mayer, Mathias: „Der Tanz der Zeichen und des Todes bei Hugo von Hofmannsthal“, in: *Tanz und Tod in Kunst und Literatur*, hg. v. Franz Link, Berlin: Duncker u. Humblot Verlag 1993, S. 351-368.
- Mayer, Mathias: „Hofmannsthals Elektra. Der Dichter und die Meduse“, in:

- Zeitschrift für deutsche Philologie* 110 (1991), S. 230-247.
- Meister, Monika: „Die Szene der *Elektra* und die Wiener Moderne. Zu Hugo von Hofmannsthals Umdeutung der Antike“, in: *Inszenierte Antike. Die Antike Frankreich und wir*, hg. v. Jörg Hasler, Frankfurt a. M.: Lang Verlag 2000 (Bd.33), S. 59-86.
- Naef, Karl: *Hugo von Hofmannsthals Wesen und Werk*, Zürich u. Leipzig: Niehans Verlag 1938.
- Nägele, Reiner: „Die Sprachkrise und ihr dichterischer Ausdruck bei Hofmannsthal“, in: *The german quarterly* 43 (1970), S. 720-732.
- Naumann, Walter: „Die Form des Dramas bei Grillparzer und Hofmannsthal“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 33 (1959), S. 20-38.
- Naumann, Walter: *Hofmannsthal der jüngste deutsche Klassiker*, Darmstadt: Gesellschaft Hessischer Literaturfreunde 1967.
- Nehring, Wolfgang: *Die Tat bei Hofmannsthal. Eine Untersuchung zu Hofmannsthals großen Dramen*, Stuttgart: Metzler Verlag 1966.
- Nehring, Wolfgang: „Elektra und Ödipus. Hofmannsthals Erneuerung der Antike für das Theater Max Reinhardts“, in: *Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen*, hg. v. Gisela-Bärbel Schmid, Würzburg: Königshausen u. Neumann Verlag 1991, S. 123-142.
- Nehring, Wolfgang: „Szenische Bemerkungen zu Hofmannsthals Griechendramen“, in: *Euphorion* 71 (1977), S. 169-179.
- Newiger, Hans-Joachim: „Hofmannsthals *Elektra* und die griechische Tragödie“, in: *Drama und Theater. Ausgewählte Schriften zum griechischen Drama*, hg. v. Bernd Seidensticker, Stuttgart: M u. P Verlag 1996, S. 137-158.
- Niemann, Carsten: *Die Schauspielerin Gertrud Eysoldt als Darstellerin der Salome, Lulu, Nastja, Elektra und des Puck im Berliner Max Reinhardt-Ensemble* (Diss.), Frankfurt a. M.: 1993.
- Pickerodt, Gerhart: *Hofmannsthals Dramen. Kritik ihres historischen Gehalts*, Stuttgart: Metzler Verlag 1968.
- Polheim, Karl-Konrad: „Bauformen in Hofmannsthals Dramen“, in: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 1 (1970), S. 90-121.
- Polheim, Karl-Konrad: *Die dramatische Konfiguration*, Paderborn u. a.: Schöningh Verlag 1997.
- Rey, William-Henry: *Weltentzweiung und Weltversöhnung in Hofmannsthals griechischen Dramen*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1962.
- Ryan, Judith: „Die allomatische Lösung. Gespaltene Persönlichkeit und Konfiguration bei Hugo von Hofmannsthal“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 44 (1970), S. 189-201.
- Schäfer, Rudolf: *Hugo von Hofmannsthals „Arabella“*, Bern: Lang Verlag 1967.
- Scherb, Gertrude: *Dialoge bei Hugo von Hofmannsthal und Hermann Bahr* (Diss.), Wien: 1947.
- Schwalbe, Jürgen: *Sprache und Gebärde im Werk Hofmannsthals*, Freiburg: Schwarz Verlag 1971.
- Steiner, Jacob: „Die Bühnenanweisung bei Hofmannsthal“, in: *Wissenschaft als Dialog. Studien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundertwende*, hg. v. Renate von Heydebrand, Stuttgart: Metzler Verlag 1969, S. 216-241.
- Steingruber, Elisabeth: *Hugo von Hofmannsthals sophokleische Dramen*, Winterthur: Keller Verlag 1956.
- Stern, Martin: „Hofmannsthals verbergendes Enthüllen“, in: *Deutsche*

- Vierteljahrsschrift* 33 (1959), S. 38-60.
- Surowska, Barbara: „Die Einheit von sprachlichem und außersprachlichem Ausdruck am Beispiel der *Elektra*“, in: *Thematisierung der Sprache in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts* hg. v. Michael, Klein, Innsbruck: Institut für Germanistik der Universität 1982, S. 59-69.
- Tucholsky, Kurt: „Rosa Bertens“, in: *Schaubühne* (1914), S. 520-524.
- Uhlig, Kirstin: *Hofmannsthals Anverwandlung antiker Stoffe*, Freiburg: Rombach Verlag 2003.
- Ward-Marschall, Philip: „Hofmannsthal, Elektra and the representation of women's behaviour through myth“, in: *German life and letters* 53 (1999), S. 37-55.
- Weber, Irmgard: *Monologische und dialogische Sprechhaltung im Werke Hugo von Hofmannsthals* (Diss.), Freiburg: 1954.
- Wessel, Elsbeth: *Theater zwischen Traum und Wirklichkeit. Hugo von Hofmannsthals Theaterwerke in ihrem kultursoziologischen Kontext* (Diss.), Oslo: 1977.
- Wittmann, Lothar: *Sprachthematik und dramatische Form im Werke Hofmannsthals*, Stuttgart u. a.: Kohlhammer Verlag 1966.
- Wyss, Hugo: *Das Bild der Frau in der Dichtung Hugo von Hofmannsthals. Eine Studie zum dionysischen Welterlebnis* (Diss.), Freiburg: 1944.

## BIBLIOGRAPHIE V

(zur Dramentheorie allgemein)

- Asmuth, Bernhard: *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart: Metzler Verlag 2004.
- Auerbach, Erich: „Figura“, in: *Archivum Romanicum* 22 (1938), S. 436-489.
- Bayerdörfer, Hans-Peter: „Dramatik des Expressionismus“, in: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Naturalismus, Fin des siecle, Expressionismus*, hg. v. York-Gotthart Mix, München u. Wien: 2000 (Bd. 7), S.537-555.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika: *Die Analyse literarischer Werke*, Tübingen u. Basel: Francke Verlag 2002.
- Daemmrich, Horst u. Daemmrich, Ingrid: *Themen und Motive in der Literatur*, Tübingen: Francke Verlag 1987.
- Ernst, Paul: *Der Weg zur Form. Ästhetische Abhandlungen vornehmlich zur Tragödie und Novelle*, Berlin: Hyperionsverlag 1915.
- Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, Tübingen: Narr Verlag 1994 (Bd.1).
- Klotz, Volker: *Geschlossene und offene Form im Drama*, München: Hansen Verlag 1969.
- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*, München: Fink Verlag 2001.
- Platz-Waury, Elke: *Drama und Theater. Eine Einführung*, Tübingen: Narr Verlag 1992.
- Rank, Otto: *Der Künstler und andere Beiträge zur Psychoanalyse des dichterischen Schaffens*, Wien: Internationaler psychoanalytischer Verlag 1925.
- Schöne, Bruno: *Schauspiel und Publikum. Ein Beitrag zur Soziologie des Theaters im 19. und 20. Jahrhundert* (Diss.), Detmold: Topp u. Möller Verlag 1927.
- Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, Frankfurt a. M.:

- Suhrkamp Verlag 1963.  
 Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Kröner Verlag 2001.  
 Zimmer, Reinhold: *Dramatischer Dialog und aussersprachlicher Kontext*, Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht Verlag 1982.

## BIBLIOGRAPHIE VI

(zur Dialoganalyse der Klytämnestra-Elektra Szene)

- Bauer, Gerhard: *Zur Poetik des Dialogs. Leistung und Formen der Gesprächsführung in der neueren deutschen Literatur*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977.  
 Bayer, Klaus: *Argument und Argumentation. Logische Grundlagen der Argumentationsanalyse*, Göttingen: Westdeutscher Verlag 1999.  
 Bischoff, Doerte u. Egelhaaf, Martina: *Weibliche Rede. Rhetorik der Weiblichkeit. Studien zum Verhältnis von Rhetorik und Geschlechterdifferenz*, Rombach Verlag 2003.  
 Brinker, Klaus: *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*, Berlin: Schmidt Verlag 1985.  
 Cleef-Marten, Susanne: *Gefühle Ausdrücken. Die expressiven Sprechakte*, Göppingen: Kümmerle Verlag 1991.  
 Consten, Manfred: *Einführung in die Textlinguistik. Materialien zu den Proseminaren*, Jena: 2008.  
 Fill, Alwin: *Das Prinzip Spannung. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen zu einem universalen Phänomen*, Tübingen: Narr Verlag 2003.  
 Franke, Wilhelm: *Elementare Dialogstrukturen. Darstellung, Analyse, Diskussion*, Tübingen: Niemeyer Verlag 1990.  
 Franke, Wilhelm: *Insistieren. Eine linguistische Analyse*, Göppingen: Kümmerle Verlag 1983.  
 Friesel-Schwarz, Monika: *Sprache und Emotion*, Tübingen: Francke Verlag 2007.  
 Fritz, Gerd u. Hundsniurscher, Franz: *Handbuch der Dialoganalyse*, Tübingen: Niemeyer Verlag 1994.  
 Gansel, Christina u. Jürgens, Frank: *Textlinguistik und Textgrammatik. Eine Einführung*, Tübingen: Vandenhoeck u. Ruprecht Verlag 2007.  
 Gohl, Christine: *Begründen im Gespräch. Eine Untersuchung sprachlicher Praktiken zur Realisierung von Begründungen im gesprochenen Deutsch*, Tübingen: Niemeyer Verlag 2006.  
 Göttert, Karl-Heinz: *Argumentation. Grundzüge ihrer Theorie im Bereich theoretischen Wissens und praktischen Handelns*, Tübingen: Niemeyer Verlag 1978.  
 Göttert, Karl-Heinz: *Einführung in die Stilistik*, Stuttgart: Fink Verlag 2004.  
 Groeben, Norbert u. Scheele, Brigitte: *Produktion und Rezeption von Ironie*, Tübingen: Narr Verlag 1986 (Bd. 1).  
 Gruber, Helmut: *Streitgespräche. Zur Pragmatik einer Diskursform*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1996.  
 Harald-Hansen, Hans: *Sprachliches Handeln und Transaktionsanalyse. Die Psychologie im Sprechakt*, Hamburg: Diplomica Verlag 2008.



- Hindelang, Götz: *Auffordern. Die Untertypen des Aufforderns und ihre sprachliche Realisierungsformen*, Göppingen: Kümmerle Verlag 1978.
- Hindelang, Götz: *Einführung in die Sprechakttheorie*, Tübingen: Niemeyer Verlag 1994.
- Hirzel, Rudolf: *Der Dialog. Ein literarhistorischer Versuch*, Leipzig: Hirzel Verlag 1895.
- Holly, Werner: *Imagearbeit in Gesprächen. Zur linguistischen Beschreibung der Beziehungsaspekts*, Tübingen: Niemeyer Verlag 1979.
- Kiener, Franz: *Das Wort als Waffe. Zur Psychologie der verbalen Aggression*, Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht Verlag 1983.
- Lapp, Edgar: *Linguistik der Ironie*, Tübingen: Narr Verlag 1992.
- Lee, Jae-Won: *Textkohärenztypologie. Ein Beitrag zur Textlinguistik* (Diss.), Münster: 2002.
- Lüttich-Hess, Ernest: *Soziale Interaktion und literarischer Dialog*, Berlin: Schmidt Verlag 1981.
- Meibauer, Jörg: *Einführung in die germanistische Linguistik*, Stuttgart u. Weimar: Metzler Verlag 2007.
- Müller, Marika: *Die Ironie. Kulturgeschichte und Textgestalt*, Würzburg: Königshausen u. Neumann Verlag 1995.
- Ossner, Jakob: *Konvention und Strategie. Die Interpretation von Äußerungen im Rahmen einer Sprechakttheorie*, Tübingen: Niemeyer Verlag 1985.
- Pohl, Margit: *Geschlechtsspezifische Unterschiede im Sprachverhalten. Eine psychologische Untersuchung von Kooperativität und Dominanz in informellen Gesprächssituationen*, Frankfurt a. M.: Lang Verlag 1996.
- Sager, Sven: *Sprache und Beziehung. Linguistische Untersuchungen zum Zusammenhang von sprachlicher Kommunikation und zwischenmenschlicher Beziehung*, Tübingen: Niemeyer Verlag 1981.
- Scherer, Hans: *Sprache in Situation. Eine Zwischenbilanz*, Bonn: Romanistischer Verlag 1989.
- Schmachtenberg, Reinhard: *Sprechakttheorie und dramatischer Dialog. Ein Methodenansatz zur Drameninterpretation*, Tübingen: Niemeyer Verlag 1982.
- Söhnlein, Heike: *Gesellschaftliche und private Interaktionen. Dialoganalysen zu Hofmannsthals „Der Schwierige“ und Schnitzlers „Das weite Land“*, Tübingen: Narr Verlag.
- Soltau, Jens: *Die Sprache im Drama*, Berlin: Ebering Verlag 1933.
- Spiegel, Carmen: *Streit. Eine linguistische Untersuchung verbaler Interaktionen in alltäglichen Zusammenhängen*, Tübingen: Narr Verlag 1995.
- Ueding, Gert u. Steinbrink, Bernd: *Grundriß der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode*, Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Weigand, Edda: *Sprache als Dialog. Sprechakttaxonomie und kommunikative Grammatik*, Tübingen: Niemeyer Verlag 2003.
- Werner, Holly: *Imagearbeit in Gesprächen. Zur linguistischen Beschreibung des Beziehungsaspekts*, Tübingen: Niemeyer Verlag 1979.
- Zillig, Werner: *Bewerten. Sprechakttypen der bewertenden Rede*, Tübingen: Niemeyer Verlag: 1982.
- Zimmer, Reinhold: *Dramatischer Dialog und außersprachlicher Kontext. Dialogformen in deutschen Dramen des 17. bis 20. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht Verlag 1982.



## BIBLIOGRAPHIE VII

(zur Redeart)

- Albertsen, Leif: *Neuere deutsche Metrik*, Bern u. a.: Lang Verlag 1984.
- Bohrer, Karl-Heinz: *Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage*, München: Hanser Verlag 2009.
- Binder, Alwin: *Einführung in Metrik und Rhetorik*, Frankfurt a. M.: Scriptor Verlag 1987.
- Dachselt, Rainer: *Pathos. Tradition und Aktualität einer vergessenen Kategorie der Poetik*, Heidelberg: Winter Verlag 2003.
- Kayser, Wolfgang: *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, München: Francke Verlag 1992.
- Kolmer, Lothar: *Studienbuch Rhetorik*, München u. a.: Schöningh Verlag 2002.
- Krapp, Helmut: *Der Dialog bei Georg Büchner*, München: Hanser Verlag 1958.
- Kühn, Hans-Joseph: *Ἦψος. Eine Untersuchung zur Entwicklungsgeschichte des Aufschwungsgedankens von Platon bis Poseidonios*, Stuttgart: Kohlhammer Verlag 1941.
- Lubkoll, Christine: „Rhythmus und Metrum“, in: *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*, hg. v. Heinrich Bosse u. Ursula Renner, Freiburg: Rombach Verlag 1999.
- Lücke, Johannes: *Beiträge zur Geschichte der genera dicendi und genera compositionis* (Diss.), Hamburg: 1952.
- Nagel, Bert: *Der freie Vers in der modernen Dichtung*, Göppingen: Kümmerle Verlag 1989.
- Otto, Paul u. Glier, Ingeborg: *Deutsche Metrik*, Ismaning: Hueber Verlag 1989.
- Skirl, Helge: *Arbeitsmaterialien zum Seminar Linguistische Stilistik*, Jena: 2008.
- Sowinski, Bernhard: *Deutsche Stilistik. Beobachtungen zur Sprachverwendung und Sprachgestaltung im Deutschen*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1991.
- Stanford, William-Bedell: *Greek tragedy and the emotions. An introductory study*, London u. a.: Routledge u. Kegan Paul 1983.
- Strehle, Hermann: *Vom Geheimnis der Sprache. Sprachliche Ausdruckslehre – Sprachpsychologie*, München: Reinhardt Verlag, 1956.
- Weber, Rudolf: *Die Begriffe μέγεθος und ὕψος in der Schrift vom Erhabenen*, Marburg: Hamel Verlag 1935.
- Wehri, Fritz: „Der erhabene und der schlichte Stil in der poetisch-rhetorischen Theorie der Antike“, in: *Phyllobolia für Peter von der Mühl*, hg. v. Olof Gigon Basel: Schwabe Verlag 1945.

## BIBLIOGRAPHIE VIII

(zu den Analogien der Redeart Klytämnestras im musikalischen Bereich: Strauss' singende Klytämnestra)

- Altmann, Günter: *Musikalische Formenlehre. Ein Handbuch mit Beispielen und Analysen*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2001.

- Bayerlein Sonja: *Musikalische Psychologie der drei Frauengestalten in der Oper „Elektra“ von Richard Strauss*, Tutzing: Schneider Verlag 1996.
- Bayerlein Sonja: *Verkörpernte Musik. Zur Dramaturgie der Gebärde in den frühen Opern von Strauss und Hofmannsthal*, Hamburg: Kovac Verlag 2006.
- Beck, Thomas: *Bedingungen librettistischen Schreibens. Die Libretti Ingeborg Bachmanns für Hans Werner Henze*, Würzburg: Ergon Verlag 1997.
- Brown, Calvin: „Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik“, in: *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, hg. v. Steven-Paul Scher, Berlin: Schmidt Verlag 1984, S. 28-40.
- Budde, Elmar: „Musik und Sprechklang“, in: *Intermedialität. Studien zur Wechselwirkung zwischen den Künsten*, hg. v. Günter Schnitzler u. Edelgard Spaude, Freiburg: Rombach Verlag 2004, S. 367-372.
- Dahlhaus, Carl: „Logik, Grammatik und Syntax der Musik bei Heinrich-Christoph Koch“, in: *Die Sprache der Musik. Festschrift für Klaus Wolfgang Niemöller zum 60 Geburtstag*, Regensburg: 1989, S. 99-109.
- Dürr, Walther: *Sprache und Musik. Geschichte, Gattungen, Analysemodelle*, Kassel: Bärenreiterverlag 1994.
- Eimert, Herbert: „Vokalität im 20. Jahrhundert.“, in: *Melos. Zeitschrift für neue Musik* 32 (1965), S. 350-358.
- Fischer-Planer, Ernst: *Einführung in die Musik von Richard Strauss und Elektra* Leipzig: Reform Verlag 1909.
- Gier, Albert: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikliterarischen Gattung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998.
- Karkoschka, Erhard: „Musik und Semantik“, in: *Melos. Zeitschrift für neue Musik* 32 (1965), S. 252-259.
- Keller, Hermann: *Phrasierung und Artikulation. Ein Beitrag zu einer Sprachlehre der Musik*, Kassel: Bärenreiter Verlag 1955.
- Kloiber, Rudolf, Konold, Wulf u. Maschka, Robert: *Handbuch der Oper*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2004.
- Knaus, Jakob: *Hofmannsthals Weg zur Oper. „Die Frau ohne Schatten“. Rücksichten und Einflüsse auf die Musik*, Berlin u. New York: Gruyter Verlag 1971.
- Künkel, Stephanie: *Vom Libretto zum Prosatext. Untersuchungen zu Hugo von Hofmannsthals „Die Frau ohne Schatten“ (Mag.)*, Oldenburg: 2005.
- Overhoff, Kurt: *Die Elektra Partitur von Richard Strauss. Ein Lehrbuch für die Technik der dramatischen Komposition*, München: Pustet Verlag 1978.
- Panofsky, Walter: *Richard Strauss: Partitur eines Lebens*, München: Piper Verlag 1965.
- Salvan-Renucci, Françoise: *Ein Ganzes von Text und Musik. Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss*, Tutzing: Schneider Verlag 2001.
- Schmid, Martin-Erich: *Symbol und Funktion der Musik im Werk Hugo von Hofmannsthals*, Heidelberg: Winter Verlag 1968.
- Schnitzler, Günther: „Drama als Libretto. Verdis Schiller“, in: *In ricordo di Friedrich Schiller*, hg. v. Maria Angela Magnani, 2005 (= Villa Vigoni, Bd. 9), S. 27-50.
- Schultz, Wolfgang-Andreas: *Die freien Formen in der Musik des Expressionismus und Impressionismus* (Diss.), Hamburg: 1974.
- Stölting, Sabine: *Die Transformation der „Elektra“ vom Schauspiel Hofmannsthals zum Libretto Strauss'. Dargestellt am Beispiel der Orestszene*, Freiburg: Grin Verlag 2005.
- Wagner, Renate u. a.: „Elektra“, in: *Handbuch des Musik-Theaters. Oper, Operette,*

- Musical, Ballett*, Freiburg: Herder Verlag 1992, S. 498-500.
- Wellmer, Albrecht: *Versuch über Musik und Sprache*, München: Hanser Verlag 2009.
- Zöllig, Anke: *Untersuchung des Verhältnisses von Text und Musik in den Opern „Elektra“ und „Der Rosenkavalier“ von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss* (Mag.), Hamburg: 2000.

## BIBLIOGRAPHIE IX

(Literatur zum zeitgeschichtlichen, philosophischen, literaturwissenschaftlichen Kontext)

- Akache-Böhme, Farideh: „Frauenkrankheiten als Spiegelbild der Geschichte“, in: *Von der Auffälligkeit des Leibes*, hg. v. Farideh Akache-Böhme, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1995, S. 98-129.
- Amort, Andrea: „Ausdruckstanz in Österreich bis 1938“, in: *Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, hg. v. Gunhild Oberzaucher-Schüller, Wilhelmshaven: Noetzel Verlag 1992, S. 383-396.
- Austin, Gerhard: „Persönliche Gebärde und politische Handlung. Zu einem Gestaltungsproblem bei Hugo von Hofmannsthal unter besonderer Beachtung der Timon-Fragmente und des Turms.“, in: *Literatur und Kritik* (1977), H. 116/117, S. 401-410.
- Barsch, Achim: „Literarische Anthropologie und empirische Literaturwissenschaft“, in: *Wahrnehmen und Handeln. Perspektiven einer Literaturanthropologie*, hg. v. Wolfgang Braungart u. Klaus Ridder, Bielefeld: Aisthesis Verlag 2004, S. 279-297.
- Berg, Henk de: *Freuds Psychoanalyse in der Literatur- und Kulturwissenschaft. Eine Einführung*, übers. v. Stephan Dietrich, Tübingen: Francke Verlag 2005.
- Berger, Wilhelm-Richard: *Der träumende Held. Untersuchungen zum Traum in der Literatur*, Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht Verlag 2000.
- Blänsdorf, Jürgen: „Begriff und Umfang des Themas *femme fatale*“, in: *Die femme fatale im Drama. Heroinnen – Verführerinnen – Todesengel*, hg. v. Jürgen Blänsdorf, Tübingen u. Basel: Francke Verlag 1999, S. 7-19.
- Böckmann, Paul: „Die Bedeutung Nietzsches für die Situation der modernen Literatur“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 27 (1953), S. 77-101.
- Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1995.
- Braun, Christina von: „Der Jude und das Weib. Zwei Stereotypen des Anderen im deutschen Antisemitismus des 19. Jahrhunderts“, in: *Psychoanalyse, Ästhetik und Kulturkritik* 14 (1994), S. 7-25.
- Braun, Christina von: „Die Erotik des Kunstkörpers“, in: *Lulu, Lilith, Mona Lisa. Frauenbilder der Jahrhundertwende*, hg. v. Irmgard Roebeling, Pfaffenweiler: Centaurus Verlagsgesellschaft 1989, S. 1-19.
- Braun, Christina von: *Nicht ich. Logik, Lüge, Libido*, Frankfurt a. M.: Aufbau Verlag 1994.
- Caro, Adrian del: „Hofmannsthal as a paradigm of Nietzschean influence on the Austrian fin de siècle“, in: *Modern austrian literature* 22 (1989), S. 81-95.
- Catanie, Stephanie: *Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925*, Würzburg: Königshausen u. Neumann Verlag 2005.

- Dae-Jong, Yang: *Die Problematik des Begriffs der Gerechtigkeit in der Philosophie von Friedrich Nietzsche*, Berlin: Duncker u. Humblot Verlag 2005.
- Diersch, Manfred: *Empirio-kritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien*, Berlin: Rütten u Loening Verlag 1977.
- Fischer-Homberger, Esther: *Krankheit Frau. Zur Geschichte der Einbildungen*, Darmstadt: Luchterhand Verlag 1984.
- Fischer, Malte-Jens: *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*, München: Winkler Verlag 1978.
- Frieling, Heinrich: *Die Sprache der Farben. Vom Wesen des Lichts und der Farben in Natur und Kunst*, München u. Berlin: Oldenbourg Verlag 1939.
- Fuchs, Albert: *Geistige Strömungen in Österreich 1867-1918*, Wien: Löcker Verlag 1949.
- Gage, John: *Kulturgeschichte der Farbe von der Antike bis zur Gegenwart*, übers. v. Magda Moses u. Brad Opstelten, Ravensburg: Maier Verlag 1993.
- Goth, Joachim: *Nietzsche und die Rhetorik*, Tübingen: Niemeyer Verlag 1970.
- Gödde, Günter: „Nietzsche und Freud. Übereinstimmungen und Differenzen zwischen Entlarvungs- und Tiefenpsychologie“, in: *Von Nietzsche zu Freud. Übereinstimmungen und Differenzen von Denkmotiven*, hg. v. Johann Figl, Wien: WUV Universitätsverlag 1996, S. 19-45.
- Gödde, Günter: *Traditionslinien des Unbewussten. Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, Tübingen: edition diskord 1999.
- Gutjahr, Ortrud: „Lulu als Prinzip. Verführte und Verführerin in der Literatur um 1900“, in: *Lulu, Lilith, Mona Lisa. Frauenbilder um die Jahrhundertwende*, hg. v. Irmgard Roebeling, Pfaffenweiler: Centaurus Verlagsgesellschaft 1989, S. 45-77.
- Haftmann, Werner: *Malerei im 20 Jahrhundert*, München: Prestel Verlag 1987 (Bd.1).
- Herrberg, Heike u. Wagner, Heidi: *Wiener Melange. Frauen zwischen Salon und Kaffeehaus*, Berlin: Ebersbach Verlag 2002.
- Hilmes, Carola: *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1990.
- Israël, Lucien: *Die unerhörte Botschaft der Hysterie*, übers. v. Peter Müller u. Peter Posch, München u. Basel: Reinhardt Verlag 1983.
- Jäger-Trees, Corinna: *Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerkes*, Bern: Hauptverlag 1988.
- Kalcher, Joachim: *Perspektiven des Lebens in der Dramatik um 1900*, Köln u. Wien: Böhlau Verlag 1980.
- Kimmich, Dorothee u. Wilke, Tobias: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006.
- Klages, Ludwig: *Die psychologischen Errungenschaften Nietzsches*, Bonn: Bouvier Verlag 1989.
- Kouba, Pavel: *Die Welt nach Nietzsche. Eine philosophische Interpretation*, München: Fink Verlag 2001.
- Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache*, übers. v. Reinold Werner, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1974.
- Kronberger, Silvia: *Die unerhörten Töchter. Fräulein Else und Elektra und die gesellschaftliche Funktion der Hysterie*, München: Studien Verlag 2002, S. 30.
- Lissman, Christina: „Der Traum bei Nietzsche und Freud“, in: *Von Nietzsche zu Freud. Übereinstimmungen und Differenzen von Denkmotiven*, hg. v. Johann Figl, Wien: WUV Verlag 1996, S. 97-113.



- Lloyd, Jill: *Vincent van Gogh und der Expressionismus*, Ostfildern: Hatje Cantz 2006.
- Lohmann, Hans-Martin: *Freud zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag 1991.
- Lohmann, Hans-Martin u. Pfeiffer, Joachim: *Freud-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart u. Weimar: Metzler Verlag 2006.
- Maïke, Heinrich: *Erinnerung in der Wiener Moderne. Psychopoetik und Psychopathologie*, München: M-Press 2005.
- Mayer, Anton: *Theater in Wien um 1900. Der Dichterkreis Jung Wien*, Wien, Köln u. Weimar: Böhlau Verlag 1997.
- Meier-Graefe, Julius: *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste als Beitrag zu einer neuen Ästhetik*, München: Piper Verlag 1904 (Bd.1).
- Mentzos, Stauros: *Hysterie. Zur Psychodynamik unbewusster Inszenierungen*, München: Vandenhoeck u. Ruprecht Verlag 1980.
- Meyer-Wendt, Jürgen: *Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches*, Heidelberg: Quelle u. Meyer Verlag 1973.
- Moraldo, Sandro: „Zur Semantik der femme fragile bei E. T. A. Hoffmann, Gabriele d’Annunzio und Tennessee Williams oder Geburt, Blüte und Niedergang einer literarischen Frauengestalt“, in: *Das Land der Sehnsucht*, hg. v. Sandro Moraldo, Heidelberg: Winter Verlag 2002, S. 69-89.
- Müller, Karl-Johann: *Das Dekadenzproblem in der österreichischen Literatur um die Jahrhundertwende, dargelegt an Texten von Hermann Bahr, Richard von Schaukal, Hugo von Hofmannsthal und Leopold von Adrian*, Stuttgart: Akademischer Verlag 1977.
- Politzer, Heinz: *Hatte Ödipus einen Ödipus-Komplex? Versuche zum Thema Psychoanalyse und Literatur*, München: Piper Verlag 1974.
- Rabelhofer, Bettina: *Symptom, Sexualität, Trauma. Kohärenzlinien des Ästhetischen um 1900*, Würzburg: Königshausen u. Neumann Verlag 2006.
- Renner, Ursula: „Mona Lisa. Das Rätsel Weib als Frauenphantom des Mannes im Fin de siècle“, in: *Lulu, Lilith, Mona Lisa. Frauenbilder um die Jahrhundertwende*, hg. v. Irmgard Roebeling-Pfaffenweiler: Centaurus Verlagsgesellschaft 1989, S. 139-157.
- Rider, Jacques le: *Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*, übers. v. Robert Fleck, Wien: ÖBV Verlag 1990.
- Rider, Jacques le: *Der Fall Otto Weininger. Wurzeln des Antifeminismus und Antisemitismus*, übers. v. Dieter Hornig, Wien u. München: Löcker Verlag 1985.
- Rider, Jacques le: *Farben und Wörter. Geschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein*, übers. v. Dirk Weissmann, Wien: Böhlau Verlag 2000.
- Rider, Jacques le: *Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende*, übers. v. Leopold Federmaier, Weimar u. Wien: Böhlau Verlag 1997.
- Riedel, Wolfgang: *Homo Natura. Literarische Anthropologie um 1900*, Berlin u. New York: Gruyter Verlag 1996.
- Ries, Wiebrecht: *Nietzsche für Anfänger. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1999.
- Salin, Sophie: *Kryptologie des Unbewussten. Nietzsche, Freud und Deleuze im Wunderland*, Würzburg: Königshausen u. Neumann Verlag 2008.
- Schickedanz, Hans-Joachim: *Femme fatale. Ein Mythos wird entblättert*, Dortmund: Harenberg Verlag 1983.
- Schlesier, Renate: *Mythos und Weiblichkeit bei Sigmund Freud*, Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag 1990.



- Schneider, Sabine: *Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900*, Tübingen: Niemeyer Verlag 2006.
- Schorske, Carl: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle*, übers. v. Günther Horst, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1982.
- Steffen, Hans: „Schopenhauer, Nietzsche und die Dichtung Hofmannsthals“, in: *Nietzsche. Werk und Wirkungen*, hg. v. Hans Steffen, Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht Verlag 1974, S. 65-90.
- Strecker, Karl: „Hugo von Hofmannsthal: Elektra“, in: *Berlin-Theater der Jahrhundertwende. Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik (1889-1914)*, hg. v. Norbert Jaron u. Hedwig Müller, Tübingen: Niemeyer Verlag 1986, S. 539-542.
- Tebben, Karin: „Versuche im Bereich der Kunst. Zum Bildrepertoire des weiblichen Körpers im Fin de siècle“, in: *Frauen-Körper-Kunst. Literarische Inszenierungen weiblicher Sexualität*, hg. v. Karin Tebben, Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht Verlag 2000, S. 7-28.
- Thomalla, Ariane: *Die Femme fragile. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*, Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag 1972.
- Tramer, Friedrich: „Friedrich Nietzsche und Sigmund Freud“, in: *Jahrbuch für Psychologie, Psychotherapie und medizinische Anthropologie* 7 (1960), S. 325-349.
- Urban, Bernd: *Hofmannsthal, Freud und die Psychoanalyse. Quellenkundliche Untersuchungen*, Frankfurt a. M.: Lang Verlag 1978.
- Wiltchnigg, Elfriede: *Das Rätsel Weib. Das Bild der Frau in Wien um 1900*, Berlin: Reimer Verlag 2001.
- Worbs, Michael: *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag 1988.
- Wucherer-Huldenfeld, Augustinus: „Grundgedanken bei Freud und Nietzsche im Blick auf die Sachproblematik der Metaphysik des Willens“, in: *Von Nietzsche zu Freud. Übereinstimmungen und Differenzen von Denkmotiven*, hg. v. Johann Figl, Wien: WUV Verlag 1996.

## Danksagung

An dieser Stelle möchte ich allen Menschen danken, welche zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen haben. Mein besonderer Dank gilt dabei folgenden Personen:

Herrn Prof. Dr. Klaus Manger, ohne dessen wissenschaftliche Unterstützung und Betreuung und unendliche Geduld diese Dissertation nie gegeben hätte.

Herrn Prof. Dr. Reiner Thiel für seine wissenschaftliche Betreuung insbesondere zum Thema: Klytämnestra in die Antike.

Frau Julia Steiner für die sorgfältige Durchsicht dieser Arbeit, sowie Herrn Sören Schmidtke.

Der Sopranistin Frau Christine Hannsmann und dem Gesangslehrer Herrn Frederik Beyer für ihren Beitrag zu der Erstellung des Exkurses.

Frau Prof. Dr. Anastasia Antonopoulou für unsere fruchtsame Gespräche über die hofmannsthalsche *Elektra*.

Meinen Eltern Efstratios und Konstantina, meiner Schwester Anastasia und meinem Bruder Dimitrios für ihr Vertrauen in mich.

Meinem Ehemann Evangelos für seine tägliche Motivation und emotionale Unterstützung. Aus diesem Grund widme ich ihm diese Arbeit.